

Université de Montréal

El “fenómeno” Zoé Valdés:
proceso de autolegitimación de un discurso del exilio

par
Lucie Forget

Département de littératures et de langues modernes
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de maîtrise (M.A.)
en études hispaniques

avril 2006

© Lucie Forget, 2006



PB

13

U54

2006

V. 006

Direction des bibliothèques

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :
El “fenómeno” Zoé Valdés:
proceso de autolegitimación de un discurso del exilio

présenté par:
Lucie Forget

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Sarfati Arnaud, Monique
présidente-rapporteuse

Poupeney-Hart, Catherine
directrice de recherche

Cisneros, James
membre du jury

Montréal, le 26 Mai 2006

Résumé

Ce travail traite de ce que nous avons appelé le “phénomène” Zoé Valdés. Cette écrivaine d’origine cubaine vit à Paris depuis 1995 et a connu la gloire au niveau international à partir de cette année-là avec la publication de *La nada cotidiana* suivie en 1996 de *Te di la vida entera*, qui fut finaliste du prix espagnol Planeta. Son succès ne se dément pas et son dernier roman, *La eternidad del instante* (2004), s’est mérité le prix du troisième concours du roman de la ville de Torrevieja en Espagne. L’extrémisme du discours anticastriste de cette prolifique auteure provoque un rejet de son œuvre par la critique cubaine officielle. Cette négation de légitimité de sa création, de la part de ses pairs cubains, exacerbe sa recherche de reconnaissance publique face à l’idéologie qu’elle expose dans sa fiction. Ce rapport de forces crée une polémique intellectuelle peu commune dans le monde de la littérature et nous en proposons une analyse ici.

Après une présentation de la critique de la fiction de l’auteure d’avant et après son exil, nous élaborerons l’hypothèse qu’en sortant de Cuba il y a un changement de public de lecteurs pour Valdés qui vient nécessairement influencer la réception de son œuvre. Le concept théorique du “Lector Modelo” de Umberto Eco nous sert alors de base pour structurer les autres aspects de nos recherches.

Le dictionnaire et le lexique de base de la romancière sont les éléments les plus étudiés comme particularités expliquant sa popularité. Son nouveau contexte de création dans l’exil lui permet aussi d’exposer sa position politique, opportunité dont elle profite pour jouer un rôle à l’extérieur du domaine littéraire. Il naît alors une problématique lors de l’interprétation de son œuvre. Les histoires racontées dans ses romans sont plus ou moins fidèles à la réalité et peuvent laisser aux lecteurs une impression de trahison par rapport au pacte de lecture initial.

En conclusion, la lutte de Zoé Valdés à travers ses narratrices et ses personnages n'est rien d'autre qu'une recherche de légitimité de son discours, du droit d'exprimer sa cubanité perdue à jamais selon ses détracteurs parce qu'elle a choisi de vivre à l'extérieur de Cuba.

Mots clés: Cuba — Zoé Valdés — roman cubain — réception — littérature de l'exil — cubanité — castrisme.

Summary

This thesis is dedicated to what we called the Zoe Valdes “phenomenon”. The Cuban-born writer has been living in exile in Paris since 1995. Her international stature was confirmed by the publication of *La nada cotidiana* in 1995, followed by *Te di la vida entera*, which was the finalist of the 1996 Planeta Spanish Prize. Her success has grown unabated since then and her most recent novel, *La eternidad del instante* (2004) won the prize of the Third Contest for best novel, in the City of Torrevieja (Spain). Her passionate anti-Castro stance has led to the rejection of her work by official Cuban literary critics. Hence, her ideology expressed within the context of her novels is censored by her Cuban peers; their delegitimizing of her work hinders the public recognition she ardently seeks out from her home country. The ensuing political tug of war has grown into an intellectual debate rarely encountered in the world of literature.

Following a presentation of the critiques of the author’s works of fiction prior to and after her exile, we will further elaborate on the evolution of the writer’s reading public and its impact on the reception of her opus. Umberto Eco’s “Lector Modelo” is the theoretical cornerstone on which we build timely fields of research.

The author’s vocabulary and basic lexicon are elements worthy of study, which explain her rise to fame. Exile is the background that enables Zoe Valdes to articulate her political opinions outside the literary domain. This situation may create a problem with the interpretation one can make of her fiction. The stories outlined in her novels may reveal only part of the truth, thereby contributing to the reader experiencing a form of letdown regarding the initial reading pact.

By means of her novel's characters and narrators, Zoe Valdes seeks to legitimize the content of her discourse while expressing her longing for Cuban-ness, now forever out of reach according to her detractors, because of her self exile from her native land.

Key words: Cuba – Zoe Valdes – Cuban novel – reception – literature of exile – Cuban-ness – Castroism

Resumen

El presente trabajo trata de lo que llamamos el “fenómeno” Zoé Valdés. Esa escritora de origen cubano que vive en París desde 1995, consiguió fama internacional a partir de entonces con la publicación de *La nada cotidiana* e inmediatamente después con *Te di la vida entera* (1996), que fue finalista del premio español Planeta. Su éxito editorial se confirma con su última novela, *La eternidad del instante* (2004), que se mereció el III premio de novela Ciudad de Torrevieja. Escritora prolífica, su discurso anticastrista extremista provoca un rechazo completo de su obra por la crítica oficial cubana. La negación de su legitimidad como creadora por parte de sus compañeros cubanos exacerba su búsqueda de reconocimiento público de la ideología expuesta en su ficción. Ese juego de fuerzas opuestas da lugar a una guerrilla intelectual poco común en el mundo de la literatura. Constituye un elemento que nos ha interesado analizar.

Después de recorrer la crítica hecha sobre su obra, antes y después de su exilio, desarrollamos la idea de que, al salir de Cuba, su público lector cambió y por ende influyó en la recepción de su obra. El concepto teórico de “Lector Modelo” de Umberto Eco nos sirvió entonces de base para estructurar los otros aspectos de nuestras investigaciones.

El diccionario y el léxico de base de la novelista son los elementos más estudiados como peculiaridades que explican su popularidad. Su nuevo contexto de creación, en el exilio, le permite exponer su posición política, cosa que ella aprovecha para jugar un papel fuera de lo literario. Surge entonces la problemática de la interpretación de su obra. Las historias contadas en sus novelas son más o menos verosímiles y pueden dejar a los lectores con una impresión de engaño con respecto al contrato de lectura inicial.

Concluimos que la lucha de Zoé Valdés, a través de sus narradoras y personajes no es nada más que esa búsqueda de legitimación de su discurso, ese derecho a expresar su cubanía que según sus detractores perdió para siempre al vivir fuera de Cuba.

Palabras claves: Cuba — Zoé Valdés — novela cubana — recepción — literatura del exilio — cubanía — castrismo.

Índice

Résumé	iii
Summary	v
Resumen	vii
Índice	ix
Dedicatoria	x
Agradecimientos	xi
Introducción	1
Capítulo 1	11
Nacimiento del “fenómeno” Zoé Valdés.....	11
La crítica cubana antes del exilio.....	11
La crítica cubana después del exilio.....	13
La crítica europea y norteamericana.....	19
Capítulo 2	24
Zoé Valdés y sus “nuevos” lectores.....	24
Cambio de la cadena de producción de su obra.....	24
El Lector Modelo.....	29
Capítulo 3	36
Diccionario y léxico de base de Zoé Valdés.....	36
Temas.....	36
Lenguaje.....	39
Estrategia narrativa.....	44
Capítulo 4	48
El exilio: contexto y circunstancias de enunciación y de recepción.....	48
Anticastro de Zoé Valdés.....	48
Poder del discurso y poder económico.....	53
Capítulo 5	58
Interpretación de la obra de Zoé Valdés: aspectos ideológicos.....	58
El (meta)discurso narrativo de Zoé Valdés frente a su discurso “real”.....	59
Libro de fotos: Zoé Valdés, la autora empírica.....	60
Fidedignidad, veridicción y legitimidad: creación de la autora modelo.....	69
Conclusión	73
Bibliografía	82
Obras de Zoé Valdés.....	82
Trabajos críticos sobre Zoé Valdés.....	83
Sitios web dedicados a la autora.....	85
Bibliografía general.....	85

Dedicatoria

**Je dédie ce mémoire à ma mère,
Georgette Richer-Forget,
avec toute ma reconnaissance
et mon amour.
Je sais que tu veilles toujours sur moi,
de là-haut.**

Agradecimientos

Quiero agradecer a las tres profesoras que me acompañaron durante las investigaciones y la escritura de este trabajo. Mi directora Catherine Poupeney-Hart por sus pacientes lecturas y sus consejos siempre profesionales y pertinentes, Catherine Den Tandt por la estructura de base y Catharina Vallejo (Universidad de Concordia) por la pasión que me comunicó y que fue a raíz de mi proyecto de maestría.

Je veux aussi remercier ma famille et mes amis pour leur support constant, plus particulièrement Ignacio, Jean-Mathieu, Louise et Mario.

Introducción

Al final del 2004 se publicó la última novela de Zoé¹ Valdés en castellano: *La eternidad del instante*. Con este libro, la escritora cubana exiliada a Francia añadía otro elemento a una producción que ya cuenta con numerosos títulos. Zoé Valdés (1959-) vive en exilio en París desde enero del 1995 con su hija y su esposo. La reputación de esta figura de las letras contemporáneas es de lo más polémico: de un lado es recompensada por su talento artístico y del otro juzgada como una escritora oportunista, antirrevolucionaria e histórica. Subleva reacciones apasionadas dondequiera que aparezca en público y en este sentido los medios europeos la buscan para opinar sobre todo lo que refiere a Cuba. Conocida primero en su país como poeta (premio mexicano Roque Dalton y Jaime Quemain en 1982 para *Respuestas para vivir*, finalista del premio Casa de las Américas para *Vagón para fumadores* en 1988) es en el exilio donde conoce el éxito como novelista. Su fama entre el público europeo está muy ligada con el tema de Cuba.

Zoé Valdés ha tocado varios géneros: poesía, cuento, ensayo, literatura infantil, etc. Puesto que el presente trabajo se concentrará en las novelas, cabe destacar que la escritora empezó a publicar novelas en los años noventa. Presentamos ahora la lista de sus novelas: *Sangre azul* (1993), *La hija del embajador* y *La nada cotidiana* (1995), *Cólera de ángeles* y *Te di la vida entera*

¹ En nuestro trabajo se respetará la elección de la autora de afrancesar su nombre al escribirlo con acento agudo en la e. Sin embargo, todas las referencias a la autora que provienen de los cubanos ignoran la “nueva” ortografía.

(1996), *Café Nostalgia* (1997), *Querido primer novio* (1999), *El pie de mi padre* (2000), *Milagro en Miami* (2001), *Lobas de mar* (2003) y *La eternidad del instante* (2004). Su obra novelística goza de mucho éxito en Europa; está traducida al francés (y a veces publicada primero en este idioma). Tres de sus novelas, las más famosas, se tradujeron a otros idiomas. *La nada cotidiana*, *Te di la vida entera* y *Café Nostalgia*. Entre otros premios, fue finalista del Premio Planeta 1996 para *Te di la vida entera*, ganó el Premio de Novela Fernando Lara para *Lobas de mar* y el III Premio de novela ciudad de Torre vieja para *La eternidad del instante*.

¿Cuál es el secreto de esta novelista prolífica para lograr tanto reconocimiento crítico y público? Es uno de nuestros objetivos contestar a esta pregunta en los próximos capítulos, pero de entrada calificaremos las peculiaridades de la escritura de Valdés. Su novelística contiene muchas huellas del conocido boom de la literatura hispanoamericana de los años 60: desenfrenada exploración del erotismo y elementos humorísticos, exuberancia, espontaneidad, fantasía, coloquialidad, multiplicación de las voces y de los enfoques en lugar del tradicional narrador² omnisciente, subversión del concepto de estructura y de tiempo cronológico lineal³, juegos de lenguaje, etc. Quizás por eso, muchas veces se califica a la escritora como “una notable exponente del ‘boom cubano’ de los noventa”, identificándola como “la más publicada y traducida narradora cubana” (Cabana: 109); se habla también de ella como una de las novísimas novelistas que

² Por ejemplo, en *Café Nostalgia* (1997), la Marcela narradora usa de muchos recursos narrativos para mantener su control y la tensión para el narratario: narradora en primera persona, narración en estilo indirecto con pocos diálogos, juego de focalización entre Marcela-personaje-pasado y Marcela-narradora-presente y mezcla de los niveles ficcionales.

³ Otra vez en *Café Nostalgia* (1997), el juego con el elemento temporal de la historia puede servir de ejemplo. Las múltiples anacronías y los cambios de ritmo sirven para mantener la tensión narrativa y el control de la narradora sobre sus personajes.

se beneficia del fenómeno de emergencia de escritoras mujeres que se alejan del boom por un “significant sector of Post-Boom fiction, the novel of exile” (Shaw: 7) y presentan una escritura más “reader-friendly”, porque mediatizada. Crean estas autores una obra realista pero que se vale de experimentaciones narrativas y referencias múltiples a: la televisión, las películas, la música, el deporte, el sexo libre, la droga de los jóvenes, etc. respondiendo a lo que Donald L. Shaw calificó como “the three Ps of the Post-Boom: parody, poetry and ‘pop’” (Shaw: 17).

En una entrevista publicada en el internet en 2003, Valdés explica lo que distingue según ella la literatura cubana hecha dentro de la isla de la que se hace afuera: “Las diferencias son en realidad una sola: la libertad. La literatura oficial cubana de dentro de la isla, la publicada por el régimen, no es libre, no es sincera, no es literatura en una palabra, esseudoliteratura. [...] La libertad es el mundo que consigues crear porque crees en él y no porque te lo asignan” (www.vdlbooks.com/detalle_entrevista.php?cod_entrevista=85) . No hay que sorprenderse por lo tanto, y desarrollaremos este tema más lejos en el trabajo, que ciertos intelectuales cubanos de dentro de la isla no concuerden con su opinión. Según ellos, la que está escribiendo desde una postura equivocada donde no existe libertad sin el dinero, es ella.

Nos parece importante ahora ubicar a la autora cubana Zoé Valdés en su contexto histórico; primero como mujer, luego como escritora y finalmente como exiliada. Ella se inscribe en el continuum histórico-social de Cuba y por lo tanto es la suma o el producto del pasado de este país. En un artículo de 2003 publicado en la *Revista Iberoamericana*, Catharina Vallejo examinó la producción literaria femenina cubana en el periodo 1890-1910. A través del estudio de la obra de algunas poetisas concluye que dentro del discurso hegemónico de los hombres de

aquella época, la voz de esas mujeres constituyó la manifestación “de una subjetividad femenina moderna heterogénea” en busca de “la afirmación de su propio ser femenino” (Vallejo: 981). Creemos que es interesante establecer un paralelo o subrayar el contraste con el “fenómeno” Zoé Valdés que abarca más o menos las mismas fechas, un siglo después (1995-2005). ¿El transcurso del tiempo habrá cambiado algo de la situación de las mujeres escritoras que imperaba hace cien años? Hay que admitir que muchas veces, la historia se repite sin que la humanidad se modifique mucho. En el plano político, ambas épocas están marcadas por crisis económicas y por un afán de independencia. En ambos casos, la relación con los EE.UU. es problemática y da lugar al desarrollo del pensamiento nacionalista cubano. La primera época parte de la revolución de Martí y termina con la instalación en 1902 de una República en la cual los EE.UU. lograron entrometerse en la política nacional con la Enmienda Platt. Muchos grupos siguen entonces su lucha para cambiar las cosas, cada uno según sus aspiraciones.

En cuanto a nuestro tiempo, el llamado “Período especial” que Fidel Castro instaló en la isla después de la caída de la Unión Soviética junto con la persistencia del bloqueo económico estadounidense, provocó la emergencia de medidas de supervivencia que trastornaron la sociedad : Ley de Reforma Constitucional de 1992, circulación libre del dólar, posibilidad de operar un negocio con patente, aparición de empresas mixtas con otros países, aflojamiento del control sobre los vínculos personales con extranjeros, etc. Ese “nuevo” castrismo, con rasgos capitalistas por “necesidad” dio nuevas oportunidades a los oponentes de la Revolución. La complejidad de la situación dejó una falsa impresión de poder a los grupos anticastristas hasta la vuelta de la fuerza represiva

al principio del 2003 cuando se encarcelaron a 75 personas por haber querido “derrocar” la Revolución. Volviendo al caso de las mujeres en 1900, el ambiente social bullicioso que describimos más arriba constituye un terreno de creación fértil para ellas, como bien señala Catharina Vallejo:

Por un lado, y de manera sutil, exponen la conflictividad que fundamentaba la sociedad, inscribiéndose ellas en la historia y en la sociedad de la nación cubana. Por otro lado, [...] abrieron un nuevo espacio para la mujer en la modernidad, explicitando los derechos del deseo y del goce corporales por parte de las mujeres. (Vallejo: 970)

La apertura iniciada en aquella época hacia los temas sensuales y sexuales podría dejarnos pensar que, en el 2000, las escritoras que explotan la temática del cuerpo femenino y su sexualidad no tienen problema con la censura y gozan de toda la libertad artística, al igual que los hombres escritores. Pero veremos que en ciertos casos, con Zoé Valdés por ejemplo, las prohibiciones perduran. Pues existe todavía en Cuba una diferencia entre el estatuto del hombre escritor y el de la mujer. El machismo de la sociedad en general se proyecta en el no-reconocimiento del discurso literario femenino tal y como era en el siglo pasado:

Aun en épocas muy posteriores al 1900, los historiadores de la literatura cubana veían a las poetas como la ‘mujer escritora’, una entidad nebulosa del mismo estatuto abstracto, simbólico y unisémico que ‘la mujer’. Estas concepciones niegan la legitimidad histórica del discurso particular y específico de las escritoras cubanas (Vallejo: 974).

Sin embargo, la producción literaria femenina siempre presentó temas y rasgos propios, fuera del discurso dominante. Específicamente durante el periodo que C. Vallejo estudió, ella concluye que se percibe en los textos de las poetas de 1900

“una codificación múltiple y heterogénea que soslaya la homogeneidad que los padres de la patria y el discurso hegemónico querían imponer entre los conflictos que fundamentaban la vida cubana” (Vallejo: 981). Sostenemos que las mismas conclusiones se aplican a la obra de Valdés, como veremos en nuestro capítulo 1.

¿Qué lugar ocupa Zoé Valdés como escritora entre sus contemporáneos cubanos? Se pueden usar varios enfoques para contestar a esa pregunta. Renée Lucien escogió situarla en función de su fecha de nacimiento y del más importante tema de sus novelas en su reciente tesis doctoral (2003): *Résistance et cubanía : trois écrivains de la génération de la révolution cubaine*. Este trabajo⁴ de fondo (515 p.) pone el concepto de “cubanía” en su contexto histórico a partir de la primera mitad del siglo XIX. Este neologismo fue definido por el antropólogo Fernando Ortiz (1881-1969), gran figura de referencia de la cultura cubana, como “cubanidad plena, sentida, consciente y deseada; cubanidad responsable, cubanidad con las tres virtudes, dichas teleológicas, de la fe, de la esperanza y amor”⁵ (Lucien: 12-13). Los autores investigados por Lucien son Eliseo Alberto (1951), Leonardo Padura (1955) y Zoé Valdés (1959) y según la crítica, los tres

ont éprouvé la faillite du “grand récit” de la Révolution, comme le dirait Jean-François Lyotard ; ils ont affronté le naufrage de

⁴ El trabajo de Renée Lucien se publicó en París, donde vive Valdés, e incluye una entrevista con Padura que reside en La Habana. ¿Por qué no haber aprovechado de la proximidad de Valdés para añadir su opinión con respecto a sus preguntas? Lo más que encontramos sobre un diálogo con Valdés está a la página 321 de la tesis de Lucien y es una referencia a un correo electrónico de la novelista.

⁵ Esta “definición” puede carecer de claridad y es redundante pero siendo de Ortiz, la conservaremos. Fernando Ortiz tuvo un papel importante como investigador de la cultura cubana y de sus raíces negras en particular. Los editores de la edición póstuma (1974) de su *Nuevo catauro de cubanismos* dijeron que a diferencia del lexicógrafo, Ortiz “arranca del vocablo para describir o explicar un pedazo de realidad que no es ya tan sólo el ámbito de ese vocablo, sino un fenómeno inserto en la cultura viva que es lo que en última instancia, como etnógrafo, le interesa” (*Nuevo catauro de cubanismos*: 9). La palabra “cubanía” explicada por Ortiz corresponde del todo a un fenómeno cultural que constituye un eje central de la tesis de Lucien.

l'utopie qui, après l'avortement du projet républicain de Martí, devait être "l'aboutissement de maintes énergies convergentes depuis le dix-neuvième siècle", tendues vers l'affirmation et la reconnaissance de la *cubanía*. [...] c'est donc à l'aune de l'importance du *desengaño* caractéristique de leur univers qu'il faut mesurer l'intensité de leur effort subversif pour résister à la dilution des composantes de la *cubanía*. (Lucien: 463-464)

Es muy interesante el enfoque de Lucien con respecto a la defensa de la *cubanía* vista en la obra de escritores tan diferentes. Esa investigadora francesa nos permite situar a Valdés como escritora de hoy, sin el filtro ideológico de ser "pro" o "contra" Castro. Ella logra establecer puntos comunes y paralelos en las obras novelísticas de dos personas que están en los polos extremos con respecto al castrismo: Valdés y Padura. Sus obras presentan rasgos y preocupaciones semejantes, es decir el desengaño de una generación de creadores nacidos y educados con una Revolución que no pudo dar los frutos prometidos. En tela de fondo de las luchas de ideas está esa *cubanía* y quienes, de los castristas o anticastristas, tienen la legitimidad de escribirla en su obra. Concordamos con Lucien en que "le discours métacritique sur la littérature cubaine pêche par son caractère décidément trop sommaire et abrupt, et que la bipolarité n'en est plus un critère pertinent d'appréciation" (Lucien: 19). Y efectivamente, nuestras investigaciones concluyen que en el caso de Zoé Valdés, el único criterio del rechazo de su talento es su anticastrismo.

El exilio de la escritora comenzó en enero de 1995 en París donde sigue viviendo con su familia. Ya al año siguiente de su llegada se hace famosa con *Te di la vida entera*, novela que fue finalista del Premio Planeta 1996. Como ya señalamos, la autora es prolífica y publica una novela casi cada año sin dejar de

participar en varios otros proyectos artísticos (cuento infantil, cine, música, fotografía, etc.). Pero si podemos plantear la existencia de un “fenómeno” Zoé Valdés en nuestro trabajo, es sobre todo a raíz de la polémica creada alrededor de su “personaje” público anticastrista que le ha valido muchas caracterizaciones subjetivas (“histérica”, “frustrada”, etc.) como veremos más tarde. De hecho la escritora corresponde en todo con lo que dice Makouta-Mboukou del exiliado:

L'exilé parle soit pour plaider sa propre cause, soit tout simplement pour donner son avis sur les événements de son époque. Mais dans tous les cas cette parole est considérée comme une provocation, comme un défi lancé à l'autorité. Dans l'un et l'autre cas, l'*exil* est le sujet de cette *parole* ; mais celle-ci, bien évidemment, projette l'exilé dans les événements (Makouta-Mboukou : 245).

No pasa nada relacionado con Cuba, dentro de la isla como afuera, que Zoé Valdés no comente en público. Muchas veces se busca su opinión y si nadie se la pide, ella escribe una carta abierta en los periódicos de los países implicados con el evento. Ella se convirtió en una portavoz “oficial” de los antirrevolucionarios y es más bien eso lo que choca tanto con los críticos literarios y el público castristas y no la calidad de su escritura. El suicidio de Reinaldo Arenas, el caso del niño Elián en Miami, el encarcelamiento de disidentes por Castro al principio del 2003 y la reciente muerte de Guillermo Cabrera Infante, ella lo analiza todo bajo su punto de vista antirrevolucionario tan extremista como los argumentos contrarios que Fidel sirve a su pueblo en sus discursos. A la mafia de Miami ella opone la de Castro, al embargo de los EE.UU. ella lo contradice con que siempre el comandante ha podido encontrar trucos para evitarlo, a la censura de la Revolución ella hace la promoción de la libertad de prensa total, a los intentos contra la vida del Líder Máximo por la CIA, ella da a conocer las amenazas de

matarla que le hicieron los diplomáticos cubanos en Francia, etc. ¿Eso la ayuda a denunciar los abusos del sistema de Castro? ¿Ella logra concienciar al público y a las autoridades mundiales para que cambien su vista del castrismo? Al revés, creemos que sus tomas de posiciones políticas extremas demuestran una mente cerrada a la crítica. Tener la posibilidad de ejercer su propio juicio es legítimo y la manera de hacerlo se aprende y se refina con la madurez. Hay que recordar que esa propensión maniqueísta, donde uno debe ubicarse de un lado o del lado opuesto, sin matizar su posición, es la base de la ideología enseñada y utilizada a diario por Castro con su pueblo.

Dedicamos entonces los capítulos siguientes a circunscribir el “fenómeno” Zoé Valdés y tratamos de explicar lo que su exilio cambió en su escritura usando la base del concepto de Lector Modelo de Umberto Eco. Nos acompañará también como tela de fondo su deseo, a todo precio, de legitimar su discurso de denuncia del castrismo.

Nuestra primera etapa fue buscar en la crítica cómo nació el “fenómeno” Zoé Valdés, consultando varias bases de datos tanto de la época anterior a su exilio como de la posterior. En un segundo paso, postulamos que la cadena de producción de su obra dirigida por casas editoriales poderosas en el exilio provoca la creación de un nuevo Lector Modelo dentro de sus novelas. Valdés usa de varias herramientas para despertar la cooperación interpretativa del Lector Modelo hacia la actualización de sus ficciones. Eco definió un nivel textual que llamó la enciclopedia y que sirve para comprender un texto. Elegimos estructurar los tres últimos capítulos de este trabajo usando unas de las subcategorías de este primer nivel de cooperación textual de Eco. Dentro de esa enciclopedia citamos el

diccionario o léxico de base (capítulo 3), las selecciones de contexto y circunstancias (capítulo 4) y la codificación ideológica (capítulo 5).

Elegimos investigar tres aspectos del diccionario de Valdés porque participan en la autolegitimación de su discurso: sus temas, su lenguaje y su estrategia narrativa con respecto a la narradora en primera persona. En la misma búsqueda de reconocimiento público, el contexto de creación de la novelista, en el exilio, propulsa al primer plano su anticastrismo violento y provoca una lucha de poder a través del discurso, dentro y fuera del campo literario.

En la última parte, abordamos la cuestión de la ideología de Zoé Valdés gracias a un ejemplo de discurso “real” (no ficticio) cuando escribió un ensayo para comentar unas fotos de Cuba y de Miami. La línea entre lo que dice la autora “empírica” y el metadiscurso de la autora modelo de las novelas es tan tenue que plantea un problema de fidedignidad en el momento de interpretar la ficción. Por otro lado, si las novelas de antes del año 2000 fueron tan polémicas en el plano ideológico, hay que decir para concluir que las dos o tres últimas nos llevan a otros mundos ficticios y otras épocas. Sin embargo, las condenas y la censura de Valdés por parte de la crítica cubana oficial no está disminuyendo, como lo confirmó hace poco Pedro Juan Gutiérrez.

Capítulo 1

Nacimiento del “fenómeno” Zoé Valdés

La crítica cubana antes del exilio

Antes de su “exilio” en 1995, Zoé Valdés formaba parte del grupo de las escritoras reconocidas en Cuba y se puede afirmar que vivía privilegiada en el sentido de que tenía acceso a otras culturas : podía viajar. En su sitio web oficial, www.zoevaldes.com⁶, aparecen fotos de ella en diferentes países visitados en los años ochenta. Para un cubano, y por supuesto aún más para una cubana, la posibilidad de viajar es una suerte reservada a una minoría de la población. Cada salida del país se rige de acuerdo a unas etapas administrativas más o menos penosas y nunca seguras. El ciudadano civil, que no esté vinculado al gobierno, logra salir de la isla solamente si responde a ciertas condiciones, y sólo los “buenos revolucionarios” obtienen este “regalo”. El hecho de que Zoé Valdés pudo trabajar cinco años en Francia (1983-1988) en la Delegación de Cuba ante la UNESCO y en la Oficina Cultural de la Embajada Cubana en París, con sólo 24 años, sobreentiende que su gobierno confiaba en ella y veía en ella la perfecta promotora del proyecto social cubano. En cuanto a su inmenso talento de

⁶ El sitio que visitamos a lo largo del presente trabajo de investigación no se encuentra más en línea. Sale otro que no contiene nada sobre la vida o la obra de la escritora.

escritora, se lo reconoce desde muy joven con muchos premios nacionales e internacionales, como lo veremos más tarde.

Por esta vía “oficial”, logró visitar distintos países, entre los cuales EE.UU y Francia. Su conocimiento de otras culturas contribuyó sin duda a su toma de posición posterior, en contra del castrismo. Este contacto con el mundo capitalista puede provocar el efecto contrario en otros compañeros artistas u escritores, es decir una compenetración aún mayor con el ideal de Castro. Pero definitivamente, a ella le cambió su configuración ideológica. Nacida con la Revolución (1959) y educada en el socialismo de Castro, es confrontada sin embargo con lo ajeno a una temprana edad. Efectivamente, su talento precoz de poeta fue reconocido y se le otorgó el premio mexicano Roque Dalton y Jaime Quemain en 1982 por *Respuestas para vivir*; también fue finalista del premio de *Casa de las Américas* por *Vagón para fumadores* en 1988. Es decir que esa época de los 80 marca el éxito de Zoé Valdés como poeta tanto en Cuba como fuera de la isla. Su talento la lleva por lo tanto a trabajar fuera de Cuba, en Francia, uno de los países europeos que es la cuna de una gran cultura literaria y artística. Por consiguiente, esa estancia pudo haber orientado su pensamiento como ser humano tanto como artista. Cuando vuelve a La Habana después de sus cinco años en París, trabaja en el área del cine. Es guionista y subdirectora de la *Revista de cine cubano* del ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos) hasta diciembre de 1994, justo antes de emigrar. Otra vez se entiende que, al estar inmersa en el ambiente cultural de la capital, encargada de organizar eventos cinematográficos internacionales, con invitados reconocidos mundialmente (como Almodóvar por ejemplo), pudo haber sido influenciada en su búsqueda personal e ideológica.

Otro aspecto que habría que destacar de esa época es sin duda el “famoso” Período especial decretado por Fidel Castro cuando cayó el campo socialista. Esa época corresponde a una crisis económica aguda para el pueblo cubano... y al nacimiento de un primer hijo para Valdés. Sin caer en consideraciones psicológicas elementales, este contexto altamente crucial para la escritora constituyó sin duda un terreno propicio a la escritura de su famosa novela *La nada cotidiana*, que “provocó” su exilio.

Entonces, conocida primero en su país como poeta, sería en el exilio donde encuentra su éxito como novelista. Mientras ella vivía en Cuba, publicó poemas, cuentos y una novela y ya se notaba el trabajo sobre la expresión, y el cultivo de los excesos. En *Estatuas de sal* (1996), una compilación de cuentistas cubanas publicada en la isla, se decía de Valdés que,

Una imaginación desbordante aunada a una gran abundancia de palabras, confiere a su obra ciertas resonancias barrocas que la apartan de las líneas estilísticas predominantes en la narrativa cubana actual. En la escritora predomina una concepción fantasiosa y lúdica de la literatura que no descarta, en algunos pocos momentos de su obra, el minimalismo expresivo. (Yáñez : 314)

¿Por qué aún un año después de su salida al exilio a Francia, Valdés era todavía reconocida por sus cualidades literarias? Claro, eso fue antes del éxito comercial de *Te di la vida entera*.

La crítica cubana después del exilio

Si la crítica académica norteamericana, las casas editoriales españolas y

francesas, el público lector que compra sus novelas, concuerdan con que Zoé Valdés es una escritora fuera de lo común, ¿cómo explicar el rechazo de su talento o mejor dicho el silencio por parte de los críticos cubanos de hoy? Antes de salir de Cuba, fue antologada en diversos libros, ocupaba puestos elevados en la jerarquía cultural cubana, pero desde su exilio, sólo los aspectos “pornográficos” y comerciales de su obra se mencionan para rechazar toda referencia a la calidad de su obra. En un sitio Internet francés : http://perso.club-internet.fr/vdedaj/cuba/zoe_valdes.html, se encuentra este juicio de Leonardo Padura, el novelista muy reconocido en la isla : “[Zoé Valdés] produit une littérature qui n’est pas de la littérature. Elle a toujours été un fonctionnaire et s’est exilée en avion avec son mari et son enfant. Elle s’est inventé un personnage de martyr qui est faux. Elle ment beaucoup.” ¿Es decir la verdad el oficio del escritor de novela? ¿De qué personaje habla Padura, de Valdés o de uno de sus múltiples personajes novelísticos? ¿El hecho de haber tomado el avión con su familia para París cambia algo a su talento?

Barbara Cabana, investigadora de la “Florida International University”, en su estudio reciente (2004) del discurso disidente y vindicativo de Zoé Valdés, sitúa muy bien esta problemática en el contexto actual de la crítica en Cuba. Cita a tres de las intelectuales contemporáneas más reconocidas de La Habana y profesoras de letras, Luisa Campuzano, Nara Araújo y Mirta Yáñez, haciendo un interesante recorrido de la situación de la crítica feminista de la obra de mujeres desde el final de los noventa.

[...] a pesar de que se ha incorporado al ámbito crítico insular la producción literaria de escritores residentes fuera de Cuba, como lo evidencia el estudio “Zonas de contacto : narradoras en la Isla y

en la diáspora”, es interesante observar la forma en que la crítica cubana soslaya o parece ignorar aquellas obras donde existe una directa y explícita denuncia a la situación política en el país. Tal omisión se evidencia en el vacío de estudios críticos sobre una notable exponente del “boom cubano” de los noventa: Zoé Valdés, la más publicada y traducida narradora cubana, actualmente exilada en París. A pesar de que un análisis del panorama de la narrativa femenina cubana contemporánea sería incompleto sin mencionar a Valdés, hablar de ella parece representar un acto subversivo para cualquier crítico insular por ser una de las voces más inusitadas de la disidencia. (108-109)

Esa censura, porque se llama censura la “acción de reprobar en los demás su conducta, acciones, etc.” (según *El pequeño Larousse ilustrado*, 1996), se ejerce contra la escritora primero, y sólo por consecuencia contra su obra. La exclusión de la oveja negra se hace porque ella traicionó a los suyos. De su literatura, lo único que se le reprocha abiertamente es su lenguaje vulgar y su elección de temas sexuales. Sin embargo otros, como Pedro Juan Gutiérrez y otras, como Ena Lucía Portela, que usan un lenguaje más crudo todavía y explotan temas homosexuales aún más marginales todavía, siguen gozando del reconocimiento de su talento por sus compañeros.

Efectivamente, Leonardo Padura no es el único cubano que manifiesta desdén por la literatura de Zoé Valdés. Ahora, consideraremos el punto de vista de otro detractor de los escritores como Valdés. En el prólogo de la primera novela de Ena Lucía Portela, una joven escritora radicada en Cuba, el narrador y dramaturgo cubano Abilio Estévez dice:

Por tanto, nadie espere en las páginas que siguen vulgaridades para escandalizar (y de paso halagar) oídos refinadamente europeos. [...] Nadie espere banalizaciones, estereotipos de lo

cubano para turistas en busca de emociones intensas. Nadie espere narcisistas disquisiciones sobre la cubanidad. Nadie espere encontrar a una escritora que intenta, a codazos y chabacanería, un lugar en el comercio del libro, o que explota su condición de mujer o de residente en Cuba, o cualquiera otra de esas razones extrañas al hecho literario y que ya conocemos hasta el hartazgo.
(13)

Según lo que escribe este intelectual cubano, es fácil pensar que coloca a Zoé Valdés en esa categoría de artistas quienes obtienen éxito comercial con obras polémicas que suelen presentar una visión estereotipada y maniqueísta de la vida en Cuba. Esos detractores de Valdés cuestionan más las intenciones y las motivaciones sociopolíticas de la escritora que su obra como tal. Atacan sobre todo la personalidad de Valdés y dejan de lado el aspecto literario de su obra. Interpretan cada una de sus palabras como si ella escribiera ensayos en lugar de ficciones. Sin embargo, tanto una escritora como Portela como Valdés pueden ser interpretadas de manera distinta. No creo que sea correcta la afirmación de Estévez cuando dice en el mismo prólogo que, en *El pájaro: pincel y tinta china*, no hay “exaltación ni queja, ni reivindicaciones sociales, ni ajustes de cuentas con la historia, ni interrogaciones sobre la cubanidad, ni claustrofobias insulares, ni nostalgias, ni posiciones de principio que no sean puramente literarias.” (13). O sea, las propias categorías críticas de Estévez se pueden cuestionar.

En *El pájaro: pincel y tinta china*, Premio de Novela 1997 de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, Portela creó unos personajes muy fuertes: “Fabián, un chico guapo y abusador, y Camila, un personaje que al principio no parece tener ni sexo, una ‘cucaracha’ que no habla mucho”(Timmer : 2). Bibiana es el tercer personaje y Emilio U. el último. Este cumple también un papel de narrador.

Fabián y Camila forman una pareja problemática donde la violencia se sustituye al amor. Él pega a Camila al saber que tiene tres meses de embarazo :

Después de morderla en la boca hasta sacarle sangre y retorcerle ambas muñecas al mismo tiempo casi hasta el crac con ese placer inigualable que en ocasiones depara la destrucción, aún sin soltarla le había dicho entre susurros y dientes algo parecido a esto : “Estoy harto de ti. Apesta, ¿entiendes? Apesta como si hubieras salido de una cloaca. Eres un bicharraco inmundo, deberías morirte [...]” (Portela, 1998 :33)

La violencia de Fabián y la sumisión de Camila pueden verse como una crítica de la sociedad en general, y la cubana en particular cuando Camila termina abortando, en un país donde el aborto se convirtió en el método de contracepción más popular. Otro ejemplo tomado de la novela de Portela que, en mi opinión, se puede llamar posición de principio por parte del narrador : “uno de los principales dogmas de la cubanía es la payasada” (Portela, 1998 :134). Después, el narrador habla de los turistas tanto de derecha como de izquierda “muertos de la risa” (Portela, 1998 :134) frente a la situación cubana, aunque no sea por las mismas razones, y termina diciendo :

Uno no puede ponerse bravo y protestar y exigir menos simplificación y más respeto diciendo que en Cuba también vivimos personas trágicas y pesadas y densas y operáticas y medio suicidas, porque uno y nadie más que uno es el responsable de toda esa confusión. La maledicencia, de amable juego de salón, ha devenido hábito, secreción pavlovianamente previsible y hasta emblemática, antídoto contra el vacío y la muerte. (Portela, 1998 :134)

Veremos más tarde en este trabajo los efectos sobre la recepción de la obra narrativa de Valdés de esa maledicencia que se ha vuelto un antídoto contra la muerte en Cuba, según el narrador de Portela. Valdés y Portela coinciden en sus novelas, por lo menos cuando sus narradores rechazan la idea que sólo existen dos extremos de opinión en la población de la isla. ¿Por qué debería existir sólo un tipo de lectores de las novelas de Valdés: los anticastristas? ¿Por qué los castristas no pueden reconocer el talento literario de Valdés, y resumen su “crítica” diciendo que ella es mentirosa y “gusana”?

¿Qué puede ser peor que una crítica negativa? La ignorancia de su obra y hasta de su existencia. El silencio que existe hoy día alrededor de la obra de Zoé Valdés en Cuba es la consecuencia de la censura de la que es víctima. Si la crítica “oficial” cubana concuerda y no ve las cualidades literarias de Valdés, pude encontrar en el Internet un artículo interesante. Manuel Vázquez Portal del Grupo de Trabajo Decoro pinta el cuadro siguiente en “Zoé Valdés, ¿un hechizo roto?” :

Los escasos ejemplares de sus novelas que logran traspasar las fronteras cubanas se vuelven una suerte de joyas en manos de lectores de cenáculos, son curiosidades que no se prestan más que a amigos íntimos, se forran cuidadosamente, no sólo para que no se deterioren sino para que posibles ojos indiscretos y delatores no puedan tener control de lo que se lee. (Vázquez Portal : 1)

De igual manera, como otros famosos escritores cubanos exiliados (Arenas, Cabrera Infante, etc.), este autor considera que Zoé Valdés “está estigmatizada por el pecado del talento para la desobediencia” (Vázquez Portal : 2). Sin embargo, después de la lectura del poemario *Cuerdas para el lince* de 1999, dice que

Encuentro a una Zoé con arrebatos más mesurados, con obsesiones maduradas por las vivencias, con experiencias enhebradas, con la cautela del orfebre satisfecho. Me veo como frente a una vitalidad que comienza a regresar, y aunque es la misma Zoé de erotismos descarnados, de rebeliones contra la subordinación, de implacabilidades para con la realidad, siento en sus versos una sospechosa serenidad que me la devuelve más sabia y eso me aterra, porque pienso en el hechizo roto, en la utopía escapada, en la antesala de la vejez que nos aguarda. (Vázquez Portal : 2)

La crítica europea y norteamericana

Una serie de trabajos críticos publicados en América y uno en Europa analizan el tema del exilio y el universo narrativo de la escritora. En 1996, al año de la publicación de *La nada cotidiana*, Michel Nicolas nota en “De Cuba à Paris”: “L’intérêt de ces deux courts romans [*La nada cotidiana* y *La hija del embajador*] tient d’abord au ton employé, tout aussi loin des rodomontades des écrivains officiels du régime castriste que des lieux communs des intellectuels qui le dénoncent, mais aussi – et surtout – à son vagabondage verbal” (85-86). Ya, en esta reseña, se pone de relieve el lenguaje peculiar de Valdés tanto como la ambigüedad ficción/verdad que ella utiliza mucho en su obra : “la génération des années quatre-vingt, dont elle fait partie, préfère le juste milieu et, comme elle, réclame ‘le droit d’être amoureuse de son pays et d’être critique du régime’” (87). Veremos que para Zoé Valdés, su deseo de ser reconocida como amante de Cuba y, al mismo tiempo manifestar su anticastrismo, no es fácil.

También en 1996, Perla Rozencvaig (Columbia University) escribe sobre el lenguaje en *La nada cotidiana*. Ella analiza “algunas de las estrategias textuales utilizadas por Valdés para la construcción de dicho discurso”(430), un discurso rebelde. Resalta la significación de los nombres de los personajes de Valdés : Patria que se niega a seguir llamándose así y que cambia su nombre por Yocandra, el Traidor que simboliza la decadencia de las bases de la revolución y la Gusana, una amiga exiliada con quién tiene un diálogo epistolar acerca de las carencias que trajo la revolución a los cubanos. Todos sirven a la escritora en su meta de formular una crítica sobre la situación vivida en Cuba. Yocandra, que es jefa de redacción de una revista, podría utilizar el lenguaje escrito para reivindicar el mejoramiento de la situación socioeconómica de su país pero le parece inútil y “reemplaza el acto de crear su propio texto por una gimnasia sexual que revela su terrible frustración. [...] única manifestación de libertad individual que independiza su tristeza de la abrumante tristeza colectiva” (432).

El sexo, tema recurrente en la obra de Valdés, cumple una función peculiar en sus novelas. En *La nada cotidiana*, el Nihilista es el “objeto sexual con el que se pretende compensar el vacío intelectual y/o espiritual que embarga a la protagonista” (433). Rozencvaig concluye su artículo diciendo que : “las palabras de *La nada cotidiana* ocupan ya un espacio de importancia entre la joven narrativa de Hispanoamérica” (433). Tal reconocimiento temprano del talento literario de Zoé Valdés es unánime por parte de todos los estudios académicos analizados. En 1998, Cristina Ortiz Ceberio (University of Wisconsin-Green Bay) consideró la narrativa de Zoé Valdés como un punto clave en la reconfiguración de la nación y de la narración cubana: “estamos ante una autora de gran talla, cuya obra hace posible esa, a veces tan rara, combinación de calidad literaria y éxito

comercial”(116). A partir de las teorías psicoanalíticas de Lacán, Ortiz Ceberio analizó *La nada cotidiana* y *Te di la vida entera* y demostró que “Valdés presenta cómo ambos, sujeto y nación, muestran en el fluir constructivo de la identidad el engarce, el choque y las contradicciones que se operan entre un nivel de conciencia (el ámbito de la realidad) y un nivel de inconsciencia (el ámbito del deseo)” (118). Esa crítica sugiere que los textos de Valdés desafían los procesos de homogeneización del discurso nacional cubano y que “su ataque se hará desde la presentación de instancias narrativas más afines a la indefinición del sujeto cubano abogada por críticos como Firmat o Benítez-Rojo” (120).

En 1996 Zoé Valdés pensaba lograr la transmisión de su amor por Cuba a través de su discurso narrativo, criticando al mismo tiempo el castrismo de manera abierta. Ortiz Ceberio dice: “Es decir, en realidad lo que la protagonista de *La nada cotidiana* hace en el proceso de descodificación de los elementos que conforman el discurso oficial de la nación y la posterior recodificación de los mismos, es ‘dar a luz’, o configurar una nueva imagen de Cuba” (121). En este momento, Valdés no podía evaluar la polémica que provocaría su exitosa *Te di la vida entera* con respecto al discurso político contemporáneo acerca de Cuba, tanto por parte de los extranjeros como de los cubanos. Valdés estimula una polarización de dos discursos: ella se sitúa del lado “opuesto” al castrismo. Pero con un discurso tan extremista como el de Castro, ¿quizás ella busca, de manera inconsciente, reemplazarle? Fidel Castro es llamado muchas veces “el padre de la Revolución y de los cubanos”. ¿Acaso Zoé Valdés quisiera ser la madre? Comenta Ortiz Ceberio “La maternidad es, por tanto, la gran metáfora del esfuerzo ‘engendrador’ del nuevo discurso colectivo-nacional que se propone la escritora” (122).

En el año 2000 se publicó, en la revista *Hispania*, un artículo de Miguel Angel González-Abellás (Washburn University) que recorre el universo narrativo de Zoé Valdés. Él analizó “la repetición de ciertos personajes y motivos temáticos (el mar, el cine y el sexo) que aparecen en el mapa de la cubanía que son sus obras, al igual que la importancia como elementos técnicos del cine y del lenguaje en la unidad de su narrativa” (43). Este trabajo presenta además argumentos muy interesantes acerca del punto de vista femenino del sexo como uno de los múltiples puntos de vista presentes en la obra narrativa de Valdés.

Cuando se juzga el discurso narrativo de Valdés, desde el único punto de referencia de lo expuesto en su discurso “real”, hay una posibilidad de equivocarse en la interpretación de su obra de ficción. En el volumen 7 de *Ciberletras* (2002), el análisis de la autora Carmen Faccini (St-Joseph’s University) se centra, nuevamente, en las dos primeras novelas de Valdés. Esta investigadora estudia más específicamente las “estrategias de articulación y funcionamiento del discurso político en sus novelas *La nada cotidiana* y *Te di la vida entera*” (1). Faccini concluye que Valdés usa de la misma estrategia en las dos novelas, y que su discurso oculta informaciones básicas con respecto a los hechos sociopolíticos vividos en Cuba durante el “período especial”.

Si Miguel Angel González-Abellás podía escribir en el año 2000: “A pesar de su creciente éxito, su obra no ha sido objeto de una gran atención por parte de la crítica” (43), hay que notar desde entonces un interés académico creciente hacia la obra narrativa de Zoé Valdés. Varios trabajos universitarios en las bases de datos disponibles (Proquest, Sudoc, etc.) aparecieron en los 4 últimos años⁷. La traducción al inglés en 1999 de sus primeras novelas contribuyó sin duda a su

⁷ Ver la bibliografía al final para la lista completa hasta hoy de los investigadores y de los títulos de sus trabajos.

popularidad en los EE.UU. Si antes del 2000 se estudiaron sobre todo los aspectos temáticos de sus novelas, así como su lenguaje y sus estrategias narrativas particulares, vemos en las recientes investigaciones una preocupación hacia el aspecto políticosocial de su obra novelística. La cuestión de la identidad es omnipresente.

Capítulo 2

Zoé Valdés y sus “nuevos” lectores

Cambio de la cadena de producción de su obra

El enfoque elegido en este apartado es el fenómeno comercial de la obra de Valdés. Según los detractores de la escritora, el único aspecto que entra en juego para explicar la meta artística de Valdés es su deseo de fama y su afán de lucro. En un sitio de internet dedicado a apoyar la solidaridad de los franceses con el pueblo cubano, encontré esta cita :

Le délire de Zoé Valdés (néo-exilée) dans le journal Le Monde (pseudo-sérieux) daté du 7 avril 2000. Impossible de décider quel extrait choisir, tant le choix est immense—un véritable supermarché capitaliste de la pensée qui déraile. Toujours fidèle à son principe qui consiste à glisser de fines allusions littéraires, musicales ou cinématographiques—pour faire “vachement cultivée”—voici donc sa lettre en intégralité qu’elle a *cultivement* intitulée Sénilité de l’assassin. Hé, Zoé, tu savais que “la culture, c’est comme la confiture : moins on en a et plus on l’étale”? (Le délire)

Según el autor anónimo de estas líneas, Valdés ni siquiera tiene cultura y su pensamiento corresponde al de una capitalista que lo tiene todo “equivocado”. Lo que tenemos aquí es una crítica poco racional, cuyo fundamento remite más al campo de las opiniones personales expresadas por Valdés, que a una visión seria de su producción. Se debe consultar con mucho cuidado esa fuente de información que es el internet. Cuando empezamos nuestras investigaciones en el 1997, Google contaba con unas cuatro miles entradas correspondientes al nombre de Zoé Valdés. Sólo ocho años después, tenemos 62 900. Hay que separar las reacciones altamente subjetivas de la evaluación válida que se debería hacer de la ficción de Valdés. ¿Por qué los detractores de la escritora deben atacar a la propia persona para explicar su éxito comercial? ¿El público lector compraría las novelas de Valdés porque se deja manipular por la escritora, por los editores y por las tiendas que venden sus libros? Por lo contrario, debe haber algo en el discurso narrativo de Valdés que atrae a sus lectores. El tercer capítulo de este trabajo tratará de algunos aspectos discursivos propios de la autora.

Toda la cadena de producción cambió para Zoé Valdés al salir de Cuba, desde sus medios de trabajo hasta su público: en resumen su campo artístico o literario se modificó. Importa ahora analizar las nuevas condiciones en las cuales trabaja la autora porque esas influyen su creación. En el contexto de la *cubamanía* que acaba de vivir el occidente, hay un peligro de que el discurso literario de las narradoras y personajes de las novelas de Valdés sea “interpretado” por ciertos lectores como equivalente a la “verdad” cubana. Este juego discursivo entre la realidad y la ficción, entre la vida personal y la creación de la escritora, es una causa de las interpretaciones reductoras de su obra narrativa limitadas a cuestiones

de política o de pornografía. Pero, al mismo tiempo, a Valdés le conviene que sus lectores crean que sus narraciones dan cuentas de la “verdadera” situación cubana.

Todos los escritores quieren ser leídos y en la situación cubana actual, tan polarizada como es, eso sólo se puede hacer acercándose a uno de los dos polos económicos siguientes :

À un pôle, l'économie anti-“économique” de l'art pur qui, fondée sur la reconnaissance obligée des valeurs de désintéressement et sur la dénégation de l'“économie” (du “commercial”) et du profit “économique” (à court terme), privilégie la production et ses exigences spécifiques, issues d'une histoire autonome; [...]. À l'autre pôle, la logique “économique” des industries littéraires et artistiques qui, faisant du commerce des biens culturels un commerce comme les autres, confèrent la priorité à la diffusion, au succès immédiat et temporaire, mesuré par exemple au tirage, et se contentent de s'ajuster à la demande préexistante de la clientèle (Bourdieu :202).

Es fácil, y al mismo tiempo es el problema más relevante, con respecto a la recepción del discurso narrativo de Valdés, comprender que las dos lógicas económicas que se oponen se basan sobre dos ideologías distintas en sus fundamentos básicos. Al salir de Cuba, ¿buscaba Valdés más recursos económicos para escribir y la posibilidad de tener éxito? Con este propósito, ¿adaptó su discurso narrativo a las leyes del mercado, sabiendo lo que estaba de moda en Francia en particular o fuera de Cuba en general? Ella dice que no, sus detractores piensan lo contrario. Dicen que ella se fue por gusto, en avión, con su familia para alcanzar la gloria.

Otro elemento clave que explica la necesidad de contar con el exterior para una novelista es que, por razones editoriales y falta de recursos materiales y económicos, en Cuba la publicación de novelas es muy difícil. Pedro Antonio Valdez lo dice, hablando de los narradores dominicanos: “Ante estas circunstancias, es propicia la producción de géneros que suelen ocupar menos espacios. Pues resulta menos complicado editar un libro de poemas o de cuentos de cincuenta u ochenta páginas, que una novela que, regularmente, sobrepasa las ciento cincuenta” (Pérez : 108). Siguiendo la misma interpretación, no concordamos con el análisis de Marilyn Bobes en *Los nuevos canibales. Antología de la más reciente cuentística del Caribe hispano*:

De cualquier manera la narrativa cubana de los 90 (incluyendo aquella que se escribe fuera de la Isla y que por razones de espacio y de cuestiones concernientes a derecho de autor, ubicación y otros aspectos extraliterarios no aparecen en esta selección) ofrece su mayor esplendor en el relato breve donde la ausencia de maniqueísmo, la preocupación por el lenguaje, el poder de sugerencia y el rico espectro temático y formal parecen ser características de cualquier muestra posible. (Pérez : 11)

Bobes hace la apología del relato breve, opacando los problemas de producción en Cuba. También está negando la realidad actual en Norteamérica y Europa: el género más famoso de los narradores del “boom” cubano es la novela, sin embargo, con grados distintos de éxito comercial y artístico. Pero dadas las posibilidades ínfimas para un autor cubano de publicar sus novelas en Cuba, debe contar con la ayuda de casas editoriales extranjeras (por ejemplo, Leonardo Padura y Pedro Juan Gutiérrez son publicados en España). Bobes declara al terminar su introducción : “Esperamos que este esfuerzo contribuya, aunque sea en una modesta medida, a dar a conocer la existencia de un género literario del

que todavía—estoy segura de ello—podemos esperar mucho más” (Pérez : 12). ¿No hay aquí una contradicción? Bobes habla del cuento en términos de género de “mayor esplendor” de la narrativa cubana y por otro lado dice del mismo cuento “podemos esperar mucho más”. ¿El cuento es, o no es, el género de mayor esplendor? Si lo es, ¿por qué esperar mucho más de éste? Esa discusión en torno al género muestra otra vez la complejidad de la problemática de la recepción de la obra de Valdés. Quizás Bobes está haciendo una crítica, de manera implícita, de los importantes recursos de las casas editoriales extranjeras en el plano de la producción, concluyendo que no asegura la calidad literaria del producto final.

Cuando la obra narrativa de Valdés se publicó en el extranjero, el primer género “elegido” fue la novela. Junto con un contenido y un discurso anticastrista muy fuerte, provocó, según la novelista, su exilio impuesto :

Elle se trouvait en France, en 1995, au moment de la publication du *Néant quotidien*. Elle ne voulait pas risquer d’être dans *cette île-là* à la sortie du livre. Elle a eu raison : cinq ou six jours après le lancement, un représentant de l’ambassade venait lui annoncer qu’elle était désormais persona non grata à Cuba. L’exil commençait. Il dure depuis. (Sarfati : D4)

Según sus “enemigos”, eso es mentira, y se fue para alcanzar riqueza y reconocimiento público. No obstante, considerando que Zoé Valdés traiciona el ideal revolucionario ante los ojos del público internacional al ponerlo en tela de juicio en *La nada cotidiana*, el artículo 65 de la Constitución de la república de Cuba de 1976 (reafirmada en el 1992) es muy claro y confirma el peligro que ella enfrentaba al volver a Cuba; “La defensa de la patria socialista es el más grande honor y el deber supremo de cada cubano. [...] La traición a la patria es el más grave de los crímenes; quien la comete está sujeto a las más severas sanciones”

(Constitución: 33). No se conoce el grado de severidad del castigo que le hubiera correspondido después de la evaluación de la gravedad de sus actos, pero sabemos que existieron muchas medidas, adaptadas para cada escritor considerado como “delincuente” por el gobierno desde 1959. Lo cierto es que no podía seguir escribiendo para los mismos lectores de antes de *La nada cotidiana*. Al cambiar de público, ella tenía que modificar lo que Umberto Eco llama el Lector Modelo⁸ en sus novelas. Vale decir, una serie de estrategias implícitas en el libro elaboradas por el autor para que se actualice su texto. Todos los escritores, según Eco, escriben con una idea de su Lector Modelo. ¿Cuál es el Lector Modelo de Valdés? Este difiere de los lectores de otros escritores cubanos que narran la vida en Cuba para receptores que pueden ser castristas o no. La teoría de Eco contribuye al debate en torno a la problemática de la recepción que queremos desarrollar en este trabajo.

El Lector Modelo

Iremos entonces más allá del debate en torno a la legitimidad de la ideología anticastrista de Valdés versus la castrista de sus detractores, y de los medios usados por ambas partes para difundirlas. Buscaremos en la obra novelística de la escritora las huellas del exilio o del cambio de su país de residencia. Su público lector actual no es cubano, sino mayormente español, francés o estadounidense. ¿Hasta qué punto ese cambio puede haber influenciado su escritura novelística? Para contestar a esa pregunta, nos ayuda la distinción

⁸ “Cada vez que usaremos los términos Autor o Lector Modelo, en ambos casos se remitirá a tipos de estrategias del texto”. (Nuestra traducción de “chaque fois que l’on emploiera des termes comme Auteur et Lecteur Modèle on entendra toujours, dans les deux cas, des types de stratégie textuelle” (Eco:76-77).

entre tres niveles en los textos, que propone la narratología. El primer nivel es el de la narración en el cual dialoga la narradora con el narratario. El segundo es el de la trama y del diálogo entre los personajes, y el tercero (en el que nos detendremos) es el nivel de la fábula. De este último nivel, queremos retomar el concepto de Lector Modelo del escritor y teórico Umberto Eco.

Eco anuncia su objeto de estudio en *Lector in fabula*⁹ como “la mécanique de la coopération interprétative dans les textes verbaux, et en particulier dans ce type de textes verbaux que nous définissons intuitivement comme ‘narratifs’. [...] *le phénomène de la narrativité exprimée verbalement en tant qu’interprétée par un lecteur coopérant*”¹⁰ (Eco 7). ¿Cómo se comprende un texto narrativo escrito? ¿Cuál es la colaboración exigida del lector para interpretar un texto? ¿Cómo funciona una estrategia del texto llamada Lector Modelo para la interpretación de un texto? Son algunas de estas preguntas las que el escritor trata de solucionar con su libro. Para Eco interpretar el texto es el trabajo del lector y existe un Lector Modelo para cada texto. La preocupación por el lector en el modelo lingüístico de la comunicación elaborado por Jakobson (emisor-autor→mensaje-texto→receptor-lector) sitúa el presente trabajo de Eco dentro de una corriente crítica : las teorías de la recepción. Esas teorías se definen por su interés en la recepción de las obras y en el papel del lector quien actualiza las obras literarias.

Las herramientas propuestas por Eco en *Lector in fabula* son técnicas de análisis basadas sobre “le discernement, l’intuition ou l’érudition du lecteur” (Barsky 115) permitiendo interpretaciones excelentes, pero a veces erróneas. Para Eco, “le texte est une machine paresseuse qui exige du lecteur un travail

⁹ Se usará el título *Lector in fábula* refiriéndose a *Lector in fábula, le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* en este trabajo para aliviar el texto.

¹⁰ Se citará la versión en francés sin traducir al español en este trabajo.

coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit ou de déjà-dit restés en blanc, alors le texte n'est pas autre chose qu'une machine présuppositionnelle" (Eco 27). ¿Cuáles son los criterios de competencia del lector requeridos para una interpretación "correcta"? Esa pregunta apunta a un límite de las teorías de la recepción que se aplica en el caso de nuestra escritora. Una parte del público europeo o estadounidense que lee las novelas de Valdés no conoce mucho de Cuba y aun menos de la vida cotidiana de los ciudadanos que viven fuera de las áreas turísticas. Gracias a sus recursos literarios como a través de su discurso "real", Valdés puede proporcionar a sus lectores su visión de la isla haciendo contrapeso a lo que ella llama la "propaganda de la izquierda".

Entonces, el Lector Modelo corresponde a una serie de estrategias implícitas del texto elaboradas por el autor para que se actualice su texto. La cooperación interpretativa del Lector Modelo hacia la actualización de un texto se hace gracias a su competencia para usar ciertas herramientas fuera del texto que Eco llama la enciclopedia. Los tres próximos capítulos intentan vincular la creación y el contexto de escritura de Zoé Valdés con este nivel de cooperación textual que Eco llama la enciclopedia.

Por ejemplo, para el análisis de una palabra (y por extensión de un texto), se necesita una enciclopedia donde encontrar su definición (sus definiciones) según el contexto en el cual está empleado. Muchos elementos determinantes para una interpretación correcta de un texto quedan subjetivas y dependen de la competencia del lector como lo hemos planteado antes. Es un posible "defecto" de las teorías de la recepción porque el texto como objeto de estudio se constituye de "non-dits" que deben ser actualizados por el lector gracias a su cooperación activa

y consciente, y a sus presuposiciones al leer el texto. Una “falta” de comprensión en cualquier etapa del proceso puede comprometer todo el estudio.

Quizás por eso, cuando el autor escribe su texto, lo hace para que sea leído por un Lector Modelo capaz de comprenderlo y de cooperar a su actualización. El escritor va a “prévoir son Lecteur Modèle (ce qui) ne signifie pas uniquement ‘espérer’ qu’il existe, cela signifie aussi agir sur le texte de façon à le construire” (Eco 69).

Veamos unos ejemplos de Eco que ilustran cómo un autor construye un Lector Modelo dentro de su texto.

Il a de nombreux moyens à sa disposition : le choix d’une langue (qui exclut évidemment celui qui ne la parle pas), le choix d’un type d’encyclopédie (si je commence un texte par |Comme l’explique très clairement la première *Critique...*|, j’ai déjà restreint, de manière très corporatiste, l’image de mon Lecteur Modèle), le choix d’un patrimoine lexical et stylistique donné... Je peux aussi fournir des signaux de genre qui sélectionneront mon audience : |Mes chers enfants, il était une fois dans un pays lointain...|; je peux restreindre le champ géographique : |Amis, Romains, concitoyens!| Beaucoup de textes révèlent immédiatement leur Lecteur Modèle en présupposant *apertis verbis* (qu’on me pardonne cet oxymoron) une compétence encyclopédique spécifique. (Eco 68)

La misma Zoé Valdés goza de recursos infinitos para crear el Lector Modelo de cada una de sus novelas: el léxico que ella usa, el punto de vista de sus personajes y narradoras desde el exilio, etc.

Entonces, el Lector Modelo de Eco se encuentra dentro del texto y difiere del lector-receptor-destinatario de otros teóricos que están afuera del texto. Entonces, la fábula es la reconstrucción del “¿Qué pasa?” y se analiza fuera del

texto o, por lo menos, en espacios vacíos que hay que llenar. Es un paso más allá en la interpretación, al nivel metatextual. Pensamos que lo esencial del argumento de Eco en *Lector in fabula* gira en torno a esa capa abstracta del texto llamada fábula. Los lectores de Valdés tienen que hacer un trabajo serio en esa reconstrucción de la fábula, más allá del texto. Para una interpretación más o menos correcta, deben disociar el personaje mediático de la escritora de sus narradoras. En efecto, ellas dialogan con su narratario y no con los lectores como tales.

El narratario es el otro concepto que debemos aclarar. Gerald Prince hace la pregunta siguiente: “¿por qué cuando leemos novelas nos tomamos tanto trabajo en distinguir entre las distintas clases de narrador [...], pero nunca nos preguntamos por las diferentes clases de personas a quienes el narrador dirige su discurso?” (Selden 130-131). Prince llama a esta persona el narratario, que no debemos confundir con el lector. El narratario es una instancia intratextual y no está en el mismo nivel que el Lector Modelo de Eco. Según la teoría de Prince: “El narratario se distingue también del ‘lector virtual’ (el tipo de lector que el autor tiene en mente a la hora de escribir la narración) y del ‘lector ideal’ (el lector completamente perspicaz que entiende cada paso del escritor)” (Selden 131). El Lector Modelo de Eco estaría a medio camino entre el lector virtual y el lector ideal de Prince, al nivel metatextual de la fábula tal como la definimos.

Según Eco, el lector empírico tiene que ser activo en su lectura para realizar su papel de Lector Modelo y debe evitar la confusión entre el autor empírico (¿Qué pensaba Borges al decir eso en su cuento?) y la estrategia textual llamada Autor Modelo, presente en el cuento de Borges y que quiere ser actualizado en el nivel metatextual.

Otra característica del papel del Lector Modelo de Eco es que la reconstrucción teórica llamada fábula no se realiza sólo *a posteriori* sino desde el principio del acto de leer; y sigue durante toda la lectura condicionándola con lo que él llama “mundos posibles” y “disyunción de probabilidades”. Sin entrar demasiado en la explicación de esos conceptos, porque no son tan importantes en la perspectiva elegida para el presente trabajo, sirven para confirmar o infirmar las presuposiciones y previsiones del lector a lo largo de la lectura. A través de las hipótesis elaboradas por el lector para cada frase de la narración, usando su enciclopedia y su perspicacia en descubrir las huellas del Autor y del Lector Modelo en el texto, la cooperación con el texto producirá una actualización del pleno potencial significativo de este texto.

Para Eco, el lector quiere cooperar con el texto porque la lectura es la búsqueda “intelectual” de un tesoro. Encontrar lo que presupone el texto entre las líneas proporciona al lector una gran satisfacción y justifica las energías puestas en el acto de actualización. El Lector Modelo, elaborado por el autor en su texto, lleva por la mano al lector a través del camino de la cooperación textual.

Si hay más de una interpretación “correcta” posible para cada texto, Eco difiere de otros críticos que piensan que toda interpretación puede ser “correcta”. El texto contiene huellas que circunscriben límites para ciertas interpretaciones. La idea del lector todo poderoso que puede “utilizar” el texto como quiere no es aceptable para Eco. Pensamos que es uno de los problemas que existe con la postura de los detractores de Valdés. Usan de argumentos fuera del texto e interpretan los sucesos y las palabras de los personajes y de las narradoras de las novelas de Valdés bajo conceptos fuera de los límites literarios.

En los tres siguientes capítulos profundizaremos el “fenómeno” Zoé Valdés usando algunas herramientas de la teoría del Lector Modelo de Eco. La objetividad relativa de esos conceptos ayudará a enriquecer la comprensión de una obra literaria por lo que es: una ficción creada por una novelista e interpretada por distintos lectores que deberían tener la meta intelectual de encontrar un tesoro, como dice Eco. El capítulo tres trata del diccionario y del léxico de base usado por Valdés, el capítulo cuatro del contexto y de las circunstancias de enunciación y de recepción en el exilio y el capítulo cinco de los aspectos ideológicos que hay que tomar en cuenta en el fenómeno de la interpretación de una obra.

Capítulo 3

Diccionario y léxico de base de Zoé Valdés

Al escribir ficciones usando sus temas, su lenguaje y sus estrategias narrativas propias, Zoé Valdés espera legitimar su toma de la palabra denunciando la situación que provocó su exilio. Entonces, exploraremos estos elementos claves de la narrativa de la escritora enfocando nuestra investigación en lo que ha evolucionado o cambiado entre la famosa *La nada cotidiana* y la reciente *El pie de mi padre* (2002 en castellano). Veremos que su discurso tiende a chocar al lector, provocarlo y fomentar la polémica con la meta explícita de exorcizar un “mal de vivre” y “castigar” su causa: Fidel Castro. No se encuentran muchos matices en sus palabras y aún menos lo que se llama objetividad. El que quisiera leer un discurso bien medido y abierto a la crítica debe abstenerse de acercarse a la narrativa de Valdés.

Temas

En su estudio “ ‘Aquella isla ’ : introducción al universo narrativo de Zoé Valdés”, González-Abellás trata, entre otras cosas, de la relación entre la isla y el exilio en las novelas de Valdés y dice que “Esta temática del exilio es,

desgraciadamente, un referente común en las letras cubanas y, en general, hispanas” (42). Sigue una lista de muchos escritores y se destaca fácilmente que Valdés aparece como la primera mujer del grupo. El ángulo que ella toma para explorar el exilio es la búsqueda del espacio/identidad. Este espacio es más bien un “no-espacio” tanto geográfico, espiritual como personal (como mujer).

Tabea Alexa Linhard estudió *La hija del embajador* (1995) y dice que la trama de esta novela “transcurre justamente en ese ‘elsewhere’, que es mucho más que la suma de un acá visto desde el allá y viceversa. Se trata pues de un no-lugar que no quiere ni puede ser utopía, porque es escritura que sí disfraza, pero que no puede esconder” (3). La Cuba/ficción de Zoé Valdés es distinta de la real. De un lado, el infierno del castrismo y del otro el paraíso, que existe sólo en los sueños. Es interesante aquí recordar que la primera y la última frase de *La nada cotidiana*, es “Ella viene de una isla que quiso construir el paraíso” (15 y 171), y esta sentencia se volvió la marca de comercio de la escritora, hasta al punto de que con ella abría su sitio web. La oposición binaria paraíso/infierno es hiperbólica en sí y no puede presentar la realidad.

La búsqueda de identidad expresada tanto por los personajes de Valdés como por sus narradoras es recurrente : en *La nada cotidiana*, Yocandra/Patria plantea la problemática; en *Café Nostalgia* (1997), Marcela encuentra su solución a través del amor de Samuel que simboliza el enlace de su pasado cubano y su presente parisino; y en *El pie de mi padre*, Alma puede seguir con su vida después de su encuentro con su padre en EE.UU a los 28 años.

Zoé Valdés, como mujer, crea una obra cuyo discurso “defiende lo erótico-popular, el hedonismo, el placer como oposición al discurso estatal, a la cartilla de racionamiento y a la asamblea” (Ortiz Ceberio :121). Sus reivindicaciones se

hacen “desde un *locus femenino*. En todas las novelas de Valdés la protagonista es una mujer. Lo femenino aparece en su narrativa como inscripción de resistencia al discurso autoritario, la posición particular que permite ensanchar, retrazar los márgenes del discurso sobre la nación” (Ortiz Ceberio :121). Creo que la postura desde la cual se expresan las narradoras y los personajes femeninos de las novelas de Valdés rompe con el discurso y la imagen oficiales del castrismo, y

es necesario entender esta cuestión dentro del contexto político de una idealización de la mujer cubana revolucionaria que a la vez es madre, trabajadora, productora y reproductora, pero que no puede ser ni sensual, ni erótica, ni extravagante, ni irreverente. Es una mujer que no tiene deseos que desordenan y descomponen el régimen revolucionario, una mujer que poco tiene que ver con Daniela e incluso las protagonistas de otras novelas de Zoé Valdés (Linhart: 7).

No es de sorprenderse, entonces, que Valdés cree sus personajes con muchos deseos sexuales y que abunden las referencias al sexo explícito. Tanto la búsqueda de un espacio/identidad como la de un espacio femenino propio por parte de sus personajes alimentan la polémica alrededor de la crítica del discurso narrativo de la escritora. Ella lo hace a propósito para denunciar la actitud de los castristas, y no por ser pornográfica.

El otro elemento de la narrativa de Valdés que se destaca e influye en la recepción de su discurso por los lectores, es sin duda su lenguaje. Caracterizado por la “vulgaridad” y la omnipresencia del sexo en sus primeras novelas, su lenguaje le ha proporcionado una etiqueta de escritora “pornográfica” de la cual no ha podido deshacerse, aunque ese lenguaje sea mucho más sutil en sus últimas novelas.

Lenguaje

En *La Presse*, Rima Elkouri caracterizó así la novela *Querido primer novio* (1999) :

Toujours, le grotesque, la vulgarité, la sexualité débridée côtoient des envolées lyriques— Zoé Valdés est d'ailleurs étiquetée "auteure porno" à Cuba (!). Et, bien sûr, toujours, en filigrane, une critique du régime de Fidel Castro, qui fait en sorte, écrit l'auteure, qu'il n'y a pas d'êtres "humains" vivant dans l'île, mais que des "êtres cubains". (B5)

Notamos siempre la presencia, en las reseñas de las novelas de Valdés, de esos dos polos: lenguaje y estilo literario barrocos por un lado y crítica del régimen castrista por otro. Después de la publicación de *Café Nostalgia*, hubo un "dossier spécial" sobre Zoé Valdés en *Chapitre un*. Philippe Lançon escribe:

Le langage de Zoé chevauche celui de la rue cubaine, direct, sexué, d'un grotesque que la France a perdu. On n'oublie pas, dans le *Néant quotidien*, ses mots mordeurs pour décrire l'amour, et particulièrement la bite d'un amant de l'héroïne, surnommé 'le nihiliste'. 'Je voulais introduire une voix féminine dans le sexe, explique-t-elle. Notre culture est très sensuelle. Tout fait référence au sexe: la manière de marcher, de se regarder, de se taper sur le cul pour se saluer. Aujourd'hui, il ne reste même que ça, ce qui est un signe d'appauvrissement.' Aux pires moments de diète cubaine des années 90, une amie lui a dit: 'Je n'ai même plus envie de baiser.' Zoé: 'Elle n'a pas dit manger. Elle a dit baiser. Il n'y avait rien de plus fort' (2).

¿Es Zoé Valdés una escritora pornográfica? Pensamos que el uso, por parte de Valdés, de un lenguaje crudo para describir ciertos actos sexuales no es pornografía; sino más bien la apropiación de un lenguaje popular,

tradicionalmente masculino y corriente entre los cubanos en la calle, como ella lo afirma. Pero lo que explica el rechazo de sus novelas por los cubanos es que una mujer no puede hablar de esta forma. La supremacía masculina sobre el “sexo” es indiscutible. Cuando Valdés invade este campo, rompe con la tradición. La visión del sexo en las novelas de Valdés es interesante porque

esa sexualidad está observada desde el punto de vista femenino, al contrario que en otras obras contemporáneas del exilio como *La isla del Cundeamor* (1996) de René Vázquez Díaz, *Trilogía sucia de La Habana* (1998) de Pedro Juan Gutiérrez o *Dime algo sobre Cuba* (1998) de Jesús Díaz, donde también aparece el sexo con fuerza, pero desde la perspectiva del hombre. (González-Abellás :46)

En *La nada cotidiana*, Patria quiere a un hombre (el Traidor) que se niega a hacer el amor con ella porque es virgen. Ella escoge, el mismo día, un hombre borracho en la calle y lo lleva a una discoteca.

él se abrió la portañuela, y se sacó el pito bien tieso. Yo ya tenía el blúmer por los tobillos. Evoqué la guillotina, y de un tirón me senté en la cabeza del rabo. Él chilló de dolor, yo no había lubricado lo suficiente. Costó trabajo, pero lo decapité. Sólo hubo un mínimo ardor y una aguada sangrecita. Mi himen había cumplido su cometido: matar a un tolete. (44)

Esa descripción es pornografía según el diccionario, que la define como la “representación complaciente de actos sexuales” en una obra literaria. Pero el lenguaje utilizado es aquí un elemento dentro de la obra que sirve para enfatizar lo degradante que fue para la narradora y personaje la conquista del Traidor (porque ella tiene que perder su virginidad con un desconocido antes de que su enamorado

la acepte). El acto sexual mecánico narrado aquí no tiene nada que ver con el amor o con cualquier romance. Es el relato del principio de una relación “amorosa” fracasada entre una jovencita y su enamorado aprovechador. Valdés no emplea ese recurso artístico con fines complacientes o mercantiles porque detrás del lenguaje de Patria hay una profunda desilusión que transpira constantemente en *La nada cotidiana* hasta constituir el tema principal de esta novela.

En cada una de sus novelas la vulgaridad está presente, en su sentido popular y como representante de la cotidianidad de la gente. En efecto, el origen latino de la palabra “vulgar” es “vulgus” que significa el público, la muchedumbre, la multitud. La evolución del término hasta hoy añade el sentido peyorativo que conocemos como falta de finura y que suele representar un juicio de valor. Zoé Valdés utiliza entonces un lenguaje vulgar en sus novelas como un instrumento para desenmascarar y exponer la difícil realidad de sus protagonistas, a través de los vocablos del pueblo. Dice así la madre de Alma en *El pie de mi padre*: “y eso no sirve ni para limpiarse el futete, por lo recio...” (20) y su ex-novio al verla después de años: “—Te ves riquísima, mami, si no fuera por lo arisca que eres te metería un tarrallazo ahora mismo”(31). Alma también, aún todavía una adolescente, habla así a un policía para que entre a salvar a su primo: “—¡Me cago en el recoñísimo de tu madre, pencón, si tú no entras lo hago yo!” (43). Las descripciones de los actos sexuales son más sutiles en *El pie de mi padre*, pero el lenguaje en general es aún más vulgar y expresa violencia y episodios escatológicos. Como ya dijimos, la meta de Valdés es chocar al lector con su visión de lo que es la vida en Cuba hoy en día. Como prueba tenemos los dos siguientes ejemplos: “La niña arrojó el vómito del perro que había tenido que lamer en la acera para no morirse de hambre” (9) y “Desde el baño colectivo fluía

un nauseabundo olor a excrementos y a meados. Sudaba y su cuerpoapestaba a líquidos perversos, pero a ella le gustó olfatear su peste” (32). El lector no puede leer esas palabras sin que le provoquen asco.

La exageración es omnipresente en las novelas de Valdés, y no sólo con respecto a asuntos “sexuales”. La amplificación de los hechos reales tiene otra vez como objetivo despertar emociones en los lectores. Les provoca dudas acerca de la posibilidad de tales acontecimientos. Cuando cuenta en *El pie de mi padre* lo que le pasó a un vecino (el Chino) que se dedicaba a espiar a la gente que se duchaba desnuda, es difícil creer que podría ocurrir una cosa así.

El Troncúo salió embala’o, sacó un matavaca y escribió la zeta del Zorro en el corazón del Chino. Descuartizó al pajero, lo molió en la maquina de hacer picadillo, menos los pies.[...]. El Troncúo echó el resto del cadáver del Chino metamorfoseado en picadillo a la habanera en la cisterna, donde se acumulaba el agua de uso corriente. Nadie llamó a la policía, todos querían salir de una vez del maldito desvergonzado. (36)

Esas figuras retóricas, la hipérbole junto con la antonomasia, sirven también para evocar a Fidel Castro y su régimen, sin nombrar al Comandante, como en sus novelas precedentes.

y el orador Orate no interrumpía su verborrea, salvo para ir un momentico a fusilar a algún que otro indisciplinado, o para tirar carne fresca a los tiburones, sus fieles secuaces, quienes adoraban como menú los bocados de desesperados y de disidentes; sí, los hombres justos constituían el plato favorito de las fieras domesticadas por el orador Orate. (46)

Jamás el nombre de Fidel Castro aparece en sus novelas. Se le llama Comandante en *La nada cotidiana*, XXL en *Te di la vida entera*, el orador Orate en *El pie de mi padre* y DoblevedoblevedoblevepuntoHombreProfundamenteBestiapuntoCom en *Milagro en Miami*. Cuando se le pregunta porqué no lo nombra con su propio nombre en sus novelas, ella siempre dice que es para no atraer mala suerte. Pero en el último caso dijo: “J’ai surnommé Fidel Castro www.homobarbaro.com car on m’a raconté que le caudillo de La Havane est obsédé par l’Internet. Qu’il passe toute la journée devant un écran d’ordinateur pour voir quels sont les journaux qui parlent de lui” (Levy:F3). Creo que esos sobrenombres son una muestra del uso de la ironía de la escritora en su obra. Hay que recordar también la importancia en la tradición literaria (medieval o colonial por ejemplo) del acto de nombrar a alguien. Darle un nombre es consagrar a una persona y reconocerla para la posteridad. Al no escribir nunca el nombre de Fidel Castro, Zoé Valdés lo ningunea de cierto modo. Esa actitud le atrae comentarios poco suaves por parte de sus “enemigos”, como veremos en otra parte de este trabajo.

El pie de mi padre posee rasgos que caracterizan el lenguaje de la obra narrativa de Zoé Valdés desde su primera novela: rasgos barrocos como la omnipresencia del sexo, la violencia, el humor negro, la ironía, la exageración, etc. Este lenguaje de Valdés que invade el campo “sexual” desde hace 10 años en sus novelas, rompe con la tradición machista latinoamericana. Hay que reconocer que a pesar de medio siglo de feminismo, existe todavía el

angustioso y profundo conflicto entre el papel tradicional de un ser pasivo, dócil, al que ha sido acostumbrada, y el nuevo compromiso de mujer que ahora asumir otro papel—un papel activo, productivo, como compañera y co-partícipe en la vida del hombre (Virgilio :31).

Estrategia narrativa

Después de la discusión en torno al lenguaje usado por Valdés en sus novelas, expondremos su estrategia narrativa más relevante: el uso de la yo-narradora. El tono autobiográfico de *La nada cotidiana*, narrada desde el punto de vista del yo de Patria, ayudó sin duda a crear problemas para Zoé Valdés. Las ambigüedades de su discurso literario VS su discurso real provocó, según la autora, que desde la publicación de *La nada cotidiana*, fuera *persona non grata* en su isla.

Casi toda la novela *La nada cotidiana* se narra en primera persona (menos el primer capítulo en cursiva y en 3a persona); siete años después, Valdés usa la yo-narradora solamente en la última mitad de *El pie de mi padre*. El uso de la voz narrativa en primera persona provoca un acercamiento entre Zoé Valdés, escritora, y sus narradoras-personajes. Ella empleó ese recurso ya en su primera novela, *Sangre azul* (1993). Esta identificación autor-personaje, típica de la autobiografía, puede revelar una falta de distancia crítica por parte de la escritora de ficción: “Dans *Le Néant quotidien*, Zoé Valdés est encore trop près de son héroïne, l’usage de la première personne la fait en quelque sorte s’incarner sous les yeux du lecteur; l’écrivain semble manquer de maturité, sa plume est encore trop rétive” (Nicolas: 87). El recurso a la narración en primera persona de Valdés cumple por otra parte el objetivo de añadir verosimilitud a lo que cuenta. El lector tiende a creer más la historia de la protagonista si está escrita con *yo*.

Hemos discutido sólo algunos aspectos literarios del discurso narrativo de Zoé Valdés que nos parecían repetidos a través de sus novelas: el tema de la

búsqueda de identidad, su lenguaje particular y su estrategia narrativa de la yo-narradora.

Las conclusiones de Cristina Ortiz Ceberio que estudió los rasgos de la narrativa de Valdés y su impacto sobre la imagen de la nación cubana actual son muy importantes.

El erotismo, el humor, la inserción de textos no literarios y literarios, la duplicación de la voz narrativa, la inserción de eslóganes publicitarios, las referencias al cine, el erotismo y la incorporación de otros elementos metaficcionesales como los boleros, las canciones de moda, los personajes de radio y telenovela son, entre otros, algunos de los recursos que Valdés incorpora para insertar la disonancia y señalar la arbitrariedad de los discursos hegemónicos sobre la nación. [...] Con todo ello, la narrativa de Valdés parece disputar la apropiación discursiva sobre la realidad cubana, la interpretación hegemónica sobre esa realidad, pero no evadiéndose, sino creando un discurso literario que, a través de estrategias narrativas, establece fisuras que desarman la legitimación del discurso hegemónico (125).

Concordamos del todo con la crítica: los temas, el lenguaje y las estrategias narrativas de Valdés sirven a la escritora para oponerse al discurso revolucionario fidelista hegemónico. Ella busca su propia legitimidad. Hasta un cierto punto, cada palabra de sus novelas es la respuesta de una escritora exiliada a los que provocaron su partida.

En la medida en que Zoé Valdés participa como exiliada tanto en la vida cultural de Francia (por ejemplo fue miembro del jurado del festival de las películas de Cannes de 1998) como en sus debates ideológicos, su discurso se vuelve más aceptable. Ella tiene la suerte de manejar el francés y de haber vivido en París antes de exiliarse. Por lo tanto, no digo que sea fácil para Valdés el hecho

de vivir en exilio. Sólo que la recepción de su obra tanto como la de su discurso es facilitada por el hecho de conocer la lengua y la cultura de su destinatario.

Para comunicar su discurso rebelde a los lectores, Valdés necesita un lenguaje adaptado. Si “el andamiaje sobre el que se irá levantando la historia de la escritura en América Latina [es] una fulgurante apropiación de la palabra...” (Campra:18) y si “El problema de una definición del ‘ser nacional’ y del ‘ser latinoamericano’ subyace a toda expresión literaria y crítica.”(Campra:19), se puede imaginar lo difícil que es para una escritora cubana exiliada encontrar su forma de hablar propia y su nueva identidad como ser cubana-francesa. “En cuanto al lenguaje, si bien ella continúa su obra en español y no se pasa al francés, sí aparece con alguna frecuencia esta lengua en los personajes de sus obras que pululan por París”(González-Abellás : 43). Valdés incluye el idioma francés de dos maneras distintas, “Por un lado, se presentan oraciones completas o incluso trozos de conversaciones en dicha lengua, y por otro lado se introducen de vez en cuando palabras (nombres y adjetivos principalmente) dentro de oraciones en español” (González-Abellás : 48).

El uso de palabras francesas dentro de sus novelas no es lo único que caracteriza su “adopción” de la cultura francesa. En *Café Nostalgia*, la heroína vive en París y lee Proust (*En busca del tiempo perdido*), visita la ciudad y habla de sus monumentos. También los capítulos de la novela se refieren a los seis tapices medievales que se encuentran en el museo Cluny. El acercamiento a la cultura francesa de Valdés tiene sin duda un papel en la recepción de su obra en Francia. Con respecto a la evolución de la escritora, notamos que las dos últimas novelas, *Milagro en Miami* (2001) y *El pie de mi padre* ponen más bien en escena ciudades de los EE.UU. donde se desenvuelven sus personajes. Cuando Cuba se

ve del exterior, del exilio, y que los personajes principales no viven en la isla (al contrario de los de *La nada cotidiana* y *Te di la vida entera*), el punto de vista de los personajes y sobre todo de las narradoras cambia. La apertura hacia lo extranjero produce un efecto de distancia y a veces percibimos ciertos matices en el discurso. Según nosotros, eso añade sustancia y hondura al tema de la escritora.

Capítulo 4

El exilio: contexto y circunstancias de enunciación y de recepción

Anticastro de Zoé Valdés

La popularidad de Zoé Valdés fuera de Cuba parece ser inversamente proporcional a la decadencia del castrismo pero íntimamente vinculada con la mediatización de la situación sociopolítica actual en Cuba. El contexto histórico nuevo y ese interés por lo cubano le permiten lo que fue imposible para muchos escritores cubanos en el exilio antes de ella. En su disertación *Caminos de la identidad en la literatura cubana de la segunda mitad del siglo XX: revolución, crisis y exilio*, Mercedes Limón destaca el papel que los escritores de los años noventa ejercieron en su sociedad. Según ella, la llamada generación de los noventa “ha comprendido su misión de sentar las bases para una nueva eticidad que comienza por sacar a la luz conductas, actitudes y modos de vida que habían sido largamente silenciados con el fin de priorizar la imagen utópica de las primeras décadas revolucionarias” (Limón: 247). El poder de Castro para influir en la recepción del discurso de la diáspora cubana sigue disminuyendo y el público extranjero puede ahora constatar las incongruencias del castrismo en los

años 2000. Al mismo tiempo Valdés puede sacar provecho de la *cubamania* que existe ahora en occidente. Como explicó Ramón Alejandro, un pintor cubano de Miami:

Les Européens s'ennuient et vivent en voyeurs, par procuration, les difficultés dramatiques des Cubains. Les Européens sont en déficit de vie réelle : la littérature cubaine, qui est exhibitionniste, leur en fournit à satiété. Le succès de notre littérature, c'est une rencontre de l'offre et de la demande (Lionet :2).

La oferta es *nueva* y viene de autores que muchas veces no han vivido la vida cubana de antes de la revolución y la demanda también es *nueva* porque la mirada hacia la Revolución cubana ha cambiado.

El discurso de Reinaldo Arenas, por ejemplo, era menos popular en los años ochenta, siendo este periodo todavía una época brillante del castrismo, antes de la caída de la Unión Soviética y la crisis de la Revolución en Cuba. Se puede afirmar, por lo tanto, que Valdés goza de más facilidades para hablar de las que tuvo Arenas y que la comunidad internacional está más dispuesta a escucharla. En sus memorias, por ejemplo, expone Arenas: “Desde que comencé a hacer declaraciones contra la tiranía que había padecido durante veinte años, hasta mis propios editores, que habían hecho bastante dinero vendiendo mis libros, se declararon solapadamente mis enemigos” (Arenas: 308). Aún con los testimonios de cientos de cubanos que huyeron de la isla en 1980 por el puerto de Mariel, el público internacional no podía admitir que el gran sueño de la Revolución cubana fuera una derrota. Cuando Arenas permanecía en Cuba, víctima de la censura o encarcelado, las casas editoriales publicaban sus obras; eran textos de estudio en las universidades de los EE.UU. Pero cuando salió de Cuba y denunció al régimen político, dejó de ser escuchado y considerado, como muchos otros exiliados:

Desde luego, esta actitud no sólo se ha extendido a mí, sino a todos los cubanos exiliados, porque en el destierro no tenemos a un país que nos represente; vivimos como si nos estuviesen perdonando la vida; siempre a punto de ser rechazados. No tenemos un país, sino un contrapaís; la burocracia de Fidel Castro, siempre dispuesta a todo tipo de intrigas y componendas para aniquilarnos intelectualmente y si es posible físicamente. Esas situaciones han desatado entre muchos intelectuales cubanos cierta cautela. (Arenas:322)

En el caso de Valdés también, según ella, los amigos de Castro hacen todo lo que pueden para desacreditar su discurso. Veremos más tarde que hasta un sitio web francés “antiValdés” se creó para contrapesar la fuerza comercial popular que sus novelas alcanzan.

Cuando Castro permitió la circulación del dólar americano en Cuba, abrió una brecha grande en la ideología dominante. El poder del dinero con sus consecuencias entró otra vez en Cuba. La vuelta del turismo, a todo precio, puesto que es la fuente principal de ingreso de divisas en el país, expone el Régimen a muchas críticas. Los enemigos de Castro pueden decir ahora que la situación económica volverá pronto a la de antes de la revolución de 1959: pobreza, prostitución y riqueza en las manos de la minoría. ¿Se puede afirmar, como los anticastristas lo hacen, que El Líder Máximo deja gradualmente su poder al dinero y a los valores capitalistas tantas veces denunciados por él a lo largo de esos 40 años?

La situación sociopolítica cubana actual ayuda a dar un mayor impacto al discurso personal y literario de Zoé Valdés, que es contrario al pensamiento todavía procastrista de la izquierda europea con respecto a la Revolución cubana de 1959. En una entrevista muy reciente, Valdés expone que:

le monde n'a pas encore pris conscience de l'ampleur des ravages humains et sociaux provoqués par 43 ans de castrisme. Des dizaines de milliers de cubains ont été opprimés sauvagement, assassinés froidement ou sont morts dans la mer après avoir été contraints à l'exil. Pourtant, en Occident, surtout dans les pays européens, on continue à louer les *grandes vertus* du castrisme. C'est une honte! (Levy: F3)

Valdés no es la única en pensar así. Pero hoy día, hay que constatar que su voz es una de las más audibles. Refiriéndose a las acciones recientes del grupo Reporters Sans Frontières y de intelectuales cubanos que manifestaron en la Embajada de Cuba en París después del encarcelamiento de muchos cubanos disidentes en abril 2003, una cubana publicó en *La Jiribilla* una carta abierta a Zoé: "Las diatribas históricas de Zoe Valdés han sido publicadas en varios periódicos del mundo en estos días. Suponemos que la gente piensa que ella es la única cubana que vive en Francia, o que los otros que viven hacen mutis porque concuerdan con ella" (Alfonso:1). A continuación explica que muchos cubanos en Francia están del lado de la Revolución. Veremos otras partes de esa carta más tarde.

Durante una conferencia pronunciada en la Universidad de Montreal en marzo 2003, el autor cubano Alex Fleites adoptó una postura parecida a la que citamos de Padura en el primer capítulo y declaró que: "ella se inventó una biografía" para lograr chocar los lectores "y vender" sus novelas¹¹. Concordamos con Ortiz Ceberio con que habría otra manera de evaluar la situación, ya que

la fuga en los tex[t]os de Valdés no es escapismo. Como ya dijimos al comienzo de este estudio, el anclaje del discurso de la escritora es la realidad contemporánea cubana, eso que se ha denominado "periodo especial". Sus textos dialogan con el

¹¹ Fleites, Alex. "La novelística de Leonardo Padura", 13 de marzo 2003.

presente y hacen emerger lo “social” silenciado en el régimen cubano actual : las diplotiendas, el mercado negro, los balseros, las paladares, las jineteras. Es decir, sus textos establecen un diálogo con la situación actual y reclaman la narración de lo excluido del discurso oficial cubano contemporáneo (120).

En su toma de palabra de escritora exiliada, contra el castrismo, Valdés reivindica un poder para convencer a sus lectores que se adhieran a sus opiniones. Hasta hace poco, su obra estaba marcada por una etapa de rabia que surgió a raíz de la decepción que vivió después del fracaso (según su punto de vista) de un proyecto social que pretendía haber encontrado el secreto de la felicidad. Desde *La nada cotidiana* hasta *El pie de mi padre* hay una evolución. Una cierta distancia emotiva se nota en el discurso de las narradoras. Mientras Patria plantea muchas preguntas existenciales alrededor de la inutilidad de su vida, Alma busca y logra encontrar un futuro en el exilio. La historia de *La nada cotidiana* empieza con el parto de la madre de Patria y la de *El pie de mi padre* y termina con el nacimiento de Luna. Los indicios intra y extra-textuales demuestran que en la primera novela Patria podría ser el alter ego de Zoé Valdés y en la última, Luna sería el de su hija Attys Luna. Quizás ahora, después de haber cumplido un ciclo, la escritora podrá dar un giro a su obra de contestación y abrir su discurso hacia otros horizontes.

Por otra parte, se conoce que muchos exiliados quisieran volver al paraíso perdido y en el caso de Valdés, ella sabe que será imposible hasta que Castro y los castristas cedan el poder. Según Jean-Pierre Makouta-Mboukou, eso explica la violencia usada por la novelista en su discurso:

Voilà pourquoi l'exilé dont l'espoir de retour est nul use de violence pour assurer cette réintégration.[...] Si cette violence n'est pas physique ou politique, elle est forcément artistique. Elle naît du désir maladif de communion, de communication avec

ceux qui habitent encore le Jardin d'Éden. Car les exilés [...] désignent une ambassadrice inhabituelle chargée de les représenter auprès de tous, au pays natal : auprès des autorités, de la famille, des amis, des ennemis même, auprès de tous les lecteurs nationaux ou étrangers. Cette ambassadrice, c'est l'œuvre d'art. (Makouta-Mboukou, 231)

El transcurso del tiempo permitirá quizás a Valdés como a otros creadores cubanos anticastristas lo que dijo Julio Cortázar en una nota a pie de página: “Y sin embargo resta una analogía entre el maravilloso viaje cultural de antaño y la expulsión despiadada del exilio: la posibilidad de esa re-visión de nosotros mismos en tanto que escritores arrancados de nuestro medio” (citado en Campra : 92).

El discurso anticastrista de Valdés es escuchado, al contrario del de Reinaldo Arenas o de Guillermo Cabrera Infante cuya “œuvre est occultée dans certains pays, en particulier la France, par des éditeurs, des journalistes, fidèles à Castro comme au nombril de leurs illusions : ils lisent moins les livres qu'ils ne jugent l'homme—ou plutôt son attitude ” (Lançon, 1998). Lo que distingue su trabajo del de sus predecesores en el nuevo milenio es justamente un cambio de contexto tanto en Cuba como en el mundo, que favorece la recepción por el público de sus novelas.

Poder del discurso y poder económico

Según el pensamiento de Michel Foucault, “es evidente que el poder real se ejerce por medio del discurso, y que este poder tiene efectos reales” (Selden : 224). La literatura cubana canónica desde la Revolución, la que goza del apoyo

editorial del régimen, se conforma, hasta un cierto punto, con el gran proyecto revolucionario que empezó en 1959. Eso no significa que durante más de cuarenta años no hubiera voces de contestación o que salieran un poco del discurso oficial; tampoco que el tratamiento de las opiniones “disidentes” haya sido igual durante las cuatro décadas. Pero concordamos con las conclusiones de Foucault para decir que “no existen discursos absolutamente ‘verdaderos’, sólo discursos más o menos poderosos” (Selden : 227).

Barbara Cabana, que ya citamos en el capítulo 1, publicó en 2004 un importante trabajo sobre este tema, usando entre otras teorías postestructuralistas las de Foucault: *El discurso vindicatorio de Juan Goytisolo y Zoé Valdés: deconstrucción y recodificación del lenguaje hegemónico*. Ella plantea que “En un país totalitario, al intelectual se le coloca ante la elección de servir al poder o luchar en su contra.” (Cabana: 202) y que “ La rebeldía y el clamor de estos escritores responden a una sola causa y a una sola verdad: la necesidad de libertad. [...] Los principios que rigen a estos novelistas tienen su origen en el rechazo absoluto a las ideas y valores transmitidos por los dogmatismos de regímenes totalitarios” (Cabana: 201).

La toma de posición personal y radical de Zoé Valdés y su discurso literario dejan transpirar su odio al castrismo. Al igual que Arenas, quien escribió en su carta de despedida al suicidarse que “Sólo hay un responsable : Fidel Castro” (Arenas: 343), para Zoé Valdés también el diablo es Castro. Desde la publicación de *La nada cotidiana*, Zoé Valdés es *persona non grata* en su isla. Como vimos, ciertos cubanos que tienen acceso a sus libros rechazan su lenguaje, sus temas sexuales y la llaman vulgar o pornográfica. No entienden la fama alcanzada por su obra en el sentido que ellos la consideran sin gran mérito

artístico. Atribuyen su éxito a las solas leyes del mercado capitalista donde, gracias a los medios de la comunicación de masas y a la publicidad, los lectores se dejan influir y siguen la ola popular de la *cubamanía*. Carmen Faccini pudo hablar con la crítica cubana Zaida Capote del “fenómeno” Valdés y concluye su artículo así :

Respecto al cambio de registro de un primer discurso de carácter lírico-onírico en los ochenta al de las novelas del exilio de mediados de los noventa, Zaida Capote abre una polémica con su interrogante acerca de si se trata del resultado de una experiencia de exilio o, si el que nosotros consideramos un discurso *antirrevolucionario estereotipado*, responde por el contrario a una experiencia de mercado. (6)

Para una persona como Capote, detrás de la expresión “experiencia de mercado” se esconde una ideología. Como en cada país, muchos paradigmas que rigen la vida en Cuba son peculiares a una forma “cubana” de pensar y de ver el mundo. Los cubanos desarrollaron un sistema sociopolítico basado sobre una ideología “socialista”, unos códigos y ciertos prejuicios con respecto al capitalismo extranjero.

¿Se limita a la confrontación Cuba VS Zoé Valdés el debate expuesto aquí? Opinamos que esa noción capitalista de ganancias a todo precio se pone en tela de juicio y lo vivimos aquí mismo. En diciembre del 2004, se escribió un artículo en *Le libraire, journal de librairies indépendantes*, donde se comentaba el peligro de la concentración de las librerías en Québec. En efecto, los representantes de los comercios independientes siguen pidiendo al gobierno provincial medidas para asegurarles un poder de ventas frente a los grandes centros de compras que venden los libros por debajo del precio de fabricación y

que valoran un tipo de libros sólo por su valor comercial. Escribieron una carta intitulada “Cri d’alarme face à la concentration dans la librairie” para contribuir

à sensibiliser le grand public au danger que représente l’homogénéisation de la lecture. Car là réside la véritable question de cette année 2004 : sommes-nous toujours capables de ‘lire libre’ ?

Faut-il laisser à des personnalités dont le joli minois orne un autocollant apposé sur quelques rares livres élus ou à une poignée d’acheteurs de grandes surfaces le soin de choisir ce que le lectorat québécois devrait ou ne devrait pas se mettre sous la dent ? (Tanguay, 29)

Estamos convencidos que esta problemática se vive de manera parecida en Francia, en España y en los EE.UU.

El poder que Zoé Valdés está tomando con su discurso narrativo en el extranjero no conviene a los castristas: “Admiradora de Cabrera Infante, asegura que la oficialidad de Cuba se ha encargado de difundir que es una ‘pornógrafa’”(Lira : 1-3). Hay que destacar que tampoco recibía la aprobación de ciertos portavoces de la diáspora cubana en Miami desde un principio. Los disidentes usaron también esa propensión hacia la temática sexual para calificar a la novelista: “el Nuevo Herald la bautizó como la ‘Madonna de las letras cubanas’ por cultivar un erotismo ‘despojado de todo misterio’” (Lira : 1-3).

Cabe notar, sin embargo, que hubo un cambio gradual por parte de los cubanos de Miami hacia la obra de Zoé Valdés. Al principio del exilio a Francia de la autora, no se la consideraba “del lado” de los disidentes de los EE.UU. Pero desde entonces, su trabajo periodístico en Miami y sus frecuentes tomas de posición

políticas la llevan a acercarse de este grupo. El hecho de que la historia de su novela, *Milagro en Miami*, transcurra ahí lo confirma.

Capítulo 5

Interpretación de la obra de Zoé Valdés: aspectos ideológicos

Vimos la complejidad del “fenómeno” Valdés con respecto a la crítica hecha tanto de su obra literaria como de su popularidad como escritora. De un lado los aficionados, los lectores de sus novelas, los críticos cuyo análisis reconoce el talento de la escritora; y del otro lado sus detractores, sus enemigos, para quienes Valdés no representa nada más que otra oportunista, de las que “desaparecen” cuando cambia la moda del momento. Proponemos ahora nuestra interpretación de lo que se conoce como el “fenómeno” Valdés desde el punto de vista de la ideología. Desarrollaremos la idea que ambas posturas (explicadas en el primer capítulo) frente a la obra de la escritora defienden sus propios criterios para su interpretación. Por un lado, la escritora escribe ficciones para concienciar a la comunidad internacional con respecto a las malas condiciones de vida en Cuba ocultadas a los extranjeros; por otro lado, está acusada de mentir a los lectores buscando fama y dinero al denunciar algo que no es. Ambos grupos quieren legitimar su propia ideología. La polarización de esos dos discursos es la simple consecuencia de dos lógicas económicas opuestas. Los partidarios de Valdés son por la mayoría lectores y críticos de los EE.UU. o Europa y sus detractores, que la

denuncian en público con vehemencia son casi todos cubanos. ¿La ideología política (de derecha o de izquierda) tendría que ver algo en esta oposición binaria, y se podría medir su importancia? ¿Cuál de los dos grupos tiene “razón”? Según nosotros, no se puede zanjar el debate. Lo que sí se puede estudiar, es esa búsqueda, para ambos grupos, de legitimidad.

El (meta)discurso narrativo de Zoé Valdés frente a su discurso “real”

¿Por qué esa propensión de Valdés de dar a conocer su opinión personal sobre todo lo que sucede en Cuba? La necesidad de convencer al público, a todo precio, multiplicando las declaraciones públicas sobre su visión de la situación cubana nos da la impresión de que Valdés no cree en la fuerza de su discurso narrativo para hacerlo. En efecto, cuando el lector de sus novelas oye a la escritora por televisión o lee un artículo suyo en el periódico, se encuentra frente al mismo discurso que pudo descifrar de los personajes y narradoras de sus libros. ¿Será que ella dude de la competencia de sus lectores para entender su punto de vista o será que piense así ganar otros compradores para sus novelas? ¿Le conviene entonces que el público confunda su vida real en Cuba con la de sus heroínas de ficción porque así vende más? En un artículo Sonia Lira cita a Zoé Valdés: “Llevo todo el tiempo hablando de Cuba. De literatura me preguntan menos” y concluye que “Su frase refleja muy bien la trampa en la que suelen caer los autores que crecieron con la Revolución: la contingencia de su país termina por opacar sus méritos artísticos...” (Lira: 1). Creemos que lo que señala Lira es cierto y que eso alimenta la polémica hacia lo que llamamos “fenómeno” Valdés. Si lo que interesa a la gente es su punto de vista sobre Cuba y no su novelística, podría

seguir escribiendo sobre Cuba sin talento artístico y no afectaría las ventas. Eso da razón a sus detractores. ¿Qué le va a pasar cuando la *cubamanía* se disipe? Para sus lectores, es ahora muy difícil aislar la obra de ficción, con sus personajes y sus historias, del discurso no mediatizado por la ficción que escuchan o leen por todas partes. Para los que no conocen sus novelas, el discurso real de Zoé Valdés difundido por los medios de comunicación escritos, audiovisuales y virtuales les presenta todo sobre la opinión de la escritora de la vida en la Cuba de hoy día. ¿Puede después modificar su lectura del discurso narrativo de Valdés?

Veamos como ejemplo el texto que Zoé Valdés acaba de publicar en un libro de fotografías de Cuba (2002) del neerlandés Robert van der Hilst (ahora persona non grata en Cuba también, desde que la embajada cubana supo que colaboraba con Valdés)¹², en el cual ella escribe un discurso ensayístico.

Libro de fotos: Zoé Valdés, la autora empírica

En el 2002 se publicó el catálogo de una exposición fotográfica de Robert van der Hilst realizada en el Instituto Neerlandés durante el *Mois de la Photo à Paris* y titulada *Intérieurs cubains : Cuba-Miami miroirs en abyme*. La misión del Instituto Neerlandés en Francia es la promoción de un diálogo cultural entre ambos países. Van der Hilst trabaja sobre el tema de Cuba desde el final de los años 80. Zoé Valdés aparece como coautora de la obra porque escribió la parte textual y por su oficio en el pasado en el área cinematográfica. Es el segundo libro de los dos autores. Si el primero (2001) exponía la isla de Cuba desde muchos

¹² En el mismo texto “Cuba y Miami: los espejos cautivos”, Zoé Valdés dice: “me asombró entonces el súbito desconcierto de Van der Hilst ante la verborrea de la agregada cultural de la embajada de Cuba en Francia cuando él fue a recoger su visado. En evidencia muy vengativa le acusó de traición por haber trabajado junto a mí” (20).

puntos de vista, este último se concentra en la parte interior de las casas. Después de la prohibición del gobierno cubano de dejarle entrar de nuevo en la isla, el fotógrafo completó su obra con fotos de “Little Havana” en Miami.

En la introducción del director del Instituto, Henk Pröpper, se describe la intención artística del fotógrafo destacando la dimensión de respeto que emana de cada imagen. La confianza establecida por el artista con sus modelos nos permite entrar en la intimidad y en los sueños de cada persona.

Les intérieurs photographiés par Robert van der Hilst ne sont pas seulement peuplés d'hommes et de femmes, ils sont tout autant habités de leurs récits, presque physiquement présents, prisonniers du réseau multicolore de signes que l'on retrouve presque partout : images polychromes de saints, reliques révérees du passé, portraits des ancêtres, photos de pin-up admirées ou de héros politiques, représentations de Dieu dans toutes ses manifestations.[...] Les compositions mûrement pesées, les attitudes, les regards les transforment en acteurs sur la scène de leur vie. Rien n'est laissé au hasard. Pourtant ces photos respirent la sérénité propre à tout ce qui est authentique, loin de toute recherche, de toute invention.
(Pröpper : 3)

Si esas fotografías son imágenes que grabaron la autenticidad de objetos reales, estamos frente a una obra realista. La colaboración aquí de Zoé Valdés es muy interesante. Ella no firma su texto “Cuba y Miami: los espejos cautivos” como novelista, sino que lo escribe con palabras más inmediatas, sin la participación de una narradora o de un personaje. Se podría decir que la escritora de ficción cede el paso a la mujer de carne y hueso.

El libro es trilingüe: inglés, francés, español. Recordemos que Valdés sigue escribiendo en español tanto en su obra de ficción como en sus diversos otros textos. Son especialistas los que hacen la traducción de sus escritos en los

otros idiomas. “Cuba y Miami: los espejos cautivos” se tradujo al francés como “Cuba-Miami miroirs en abyme”. Sin tener especialización particular en traducción, no vemos bien la correspondencia entre la idea de “espejos cautivos” y la de “miroirs en abyme”. “Espejos” y “miroirs” pueden referir al hecho de que tanto Cuba como Miami son ambos el reflejo uno del otro. En cuanto a “cautivos” y “abyme”, no son palabras equivalentes. Cautivo es sinónimo de prisionero, privado de libertad. Tanto Cuba como Miami, son cautivos de cada lado del océano, físicamente al no poder cruzar fácilmente el estrecho, e ideológicamente al vivir en dos mundos que se confrontan. En “abyme” refiere a algo que está incluido en otra cosa más grande y se usa sobre todo para explicar un recurso artístico que consiste en dejar la historia principal o la imagen central para abrir un espacio o insertar otra con la que mantiene una relación. “Little Havana” estaría incluida, en otro nivel que el real, en Cuba y vice versa. Creemos que esta última explicación pierde el significado español original de Valdés que no incluía la idea de “principal o central” para ninguno de los lugares cautivos.

Lo que pasa con la traducción al francés del título de este texto no es de poca importancia. Siempre nos pareció, por ejemplo, que el cambio del título de *Te di la vida entera* a *La douleur du dollar* era cuestionable¹³. Los escritores pierden el control de su producto en un momento dado en la cadena de producción y eso es algo conocido. ¿Las leyes comerciales no son medidas de censura tanto como otras leyes?

Valdés cita a José Martí antes de comenzar su texto. El uso de las palabras del gran pensador cubano demuestra la importancia para Valdés de situarse en el

¹³ *Te di la vida entera* remite al transcurso de los 60 años de la vida de la Niña Cuca pasadas a esperar al amante perdido mientras Cuba está viviendo el desencanto de su Revolución. El amante dejó un dólar a su querida al irse para los EE.UU. y ella siempre lo guardó hasta que vuelva para buscarlo. El título en francés puede referir al valor simbólico del dólar en Cuba desde la Revolución. Nos parece que no corresponde al tema central de la novela.

continuum histórico de la isla. Ella elige un escritor humanista que vivió tanto en Cuba como en los EE.UU. y es reconocido de ambos lados geográficos, estableciendo así que, tanto dentro como fuera de la isla, los cubanos tienen el mismo origen. La primera frase refiere directamente a la situación política desde la revolución: “Dándose es del modo en que los cubanos viven desde hace más de cuarenta años; exteriorizando sus sentimientos, emocionándose de corazón y boca para afuera” (Van der Hilst : 20). ¿Porqué la especificación del tiempo aquí? ¿Antes, hace 60 años por ejemplo, los cubanos no exteriorizaban sus sentimientos? Estamos convencidos que esas características formaban parte del “carácter” cubano de antes de la revolución, y aún ella sigue en el primer párrafo refiriéndose a las abuelas y a lo que dicen desde aquella época sobre la manera de dejar la puerta principal abierta para que circule la energía.

Después, Valdés habla de su primera colaboración con el fotógrafo para el libro *Los cubanos* (2001) y cómo el gobierno de Castro terminó por censurarlo sorprendiendo al fotógrafo porque, “como a la mayoría de los artistas europeos e incluso de los americanos, se le escapaba el nivel de sutileza horrenda de la monstruosidad creada por el castrismo” (Van der Hilst : 22).

Evidentemente, como dijimos muchas veces en las páginas anteriores, los cubanos ponen de relieve que existen códigos secretos en su forma de actuar y de pensar que sólo se puede entender entre ellos. En nuestra conclusión, volveremos sobre este rasgo “cubano”.

Al hablar de la funcionaria cubana que le dió el resultado negativo de su visado a Van der Hilst, Valdés usa palabras como: “vengativa”, “careciendo de cortesía” y “rayana en lo chusma”. Hay que recordar que todas esas palabras (y

peores) son usadas por sus detractores para calificar a Valdés en el internet y en el ambiente procastrista en general. ¿Ese intercambio de críticas no coloca la problemática “Valdés” en un nivel primario de análisis? Como dos niños que pelean por el mismo juguete...

Valdés fue la que propuso al fotógrafo la idea de ir a “Little Havana” para terminar su trabajo. Según ella, una visión de Cuba sin Miami no es completa: “me di cuenta de que no es que Miami no existiría sin los últimos cuarenta y tres años castristas, es que Cuba, sin Miami, no fuera lo que es hoy, una sobreviviente” (Van der Hilst : 22). Cuba sigue siendo Cuba sólo por una cuestión geográfica según Valdés. Estimamos que esa visión de la cultura cubana de la novelista es subjetiva y mediada por sus resentimientos (legítimos o no) hacia Castro. Queremos pensar que una persona de la inteligencia de Valdés no evaluaría así una situación geopolítica ajena a la de Cuba y Miami. Valdés llega a decir que la “verdadera” cultura cubana radica ahora en Miami “En un exilio que ha sabido reconstruir la Cuba de todos los tiempos, real, palpable. [...] el renacimiento de un país en el exilio. Y allá, los estertores de la isla” (Van der Hilst : 22). Después de que ella haya dicho algo tan fuerte, ¿quedará alguien para sorprenderse del rechazo y de la censura a los que Valdés se está enfrentando por parte de los críticos y de los cubanos de “adentro”? Ella opaca la lucha de millones de cubanos que sufren a diario para llevar hasta el final una revolución que cambiará de dirección un día u otro.

A continuación de su texto “Cuba y Miami: los espejos cautivos”, Valdés sigue con la descripción de las fotos como tales. Cita a Lezama Lima cuando describe una foto en la cual la perspectiva, al azar, deja salir una “segunda cabeza” del cuello de una mujer (Van der Hilst : 24). Toma la figura del espejo y la

comenta refiriéndose a dos artistas francés del teatro (Antonin Artaud) o de la literatura (Arthur Rimbaud), igual como lo hace a lo largo de su obra novelesca cuando describe Paris, el museo Cluny y sus tapices, la obra de Proust, etc. En tres párrafos grandes se describen siete fotos (de dieciseis) de Miami de 2002 con detalles precisos, haciendo el elogio de unos adornos omnipresentes que demuestran un gusto para la decoración sobrecargada de esas mujeres vestidas muchas veces con ropa artificial o de santeras.

No pudo ver todas las fotos de Miami antes de escribir su texto, pero las veinteseis fotos de Baracoa estaban a su disposición. ¿Porqué entonces dejar sólo un último párrafo para la descripción del conjunto? Ella comenta más específicamente sólo diez fotos, subrayando siempre lo negativo, lo feo, el churro, la luz opaca¹⁴, nombrando al dictador Castro (lo que nunca hace en sus novelas), y cuando una muchacha se tapa la cara con un pañuelo ella dice que será por vergüenza... ¿en el sentido de timidez o de algo humillante? Termina su texto con esta frase altamente irónica: “ Y la llama viva es sólo la del fogón, en la cocina desvencijada y desierta, abandonada. ¿Se habrán ido a Miami y han olvidado apagar el fuego?” (Van der Hilst : 24). Como si un hogar cubano vacío lo estuviera siempre porque los dueños quisieron irse de la isla como hicieron ella y los de Miami. Desde su “famosa” frase “Ella viene de una isla que quiso construir el paraíso” que abre y cierra *La nada cotidiana*, esa ironía frente a todo lo que remite de entrada, sin matiz, al fracaso del proyecto revolucionario hace que los lectores castristas no estén interesados en leer ni la portada de sus libros.

¿Habrá perdido Zoé Valdés toda compasión por los que quedan en Cuba y que esperan un cambio pacífico? Opinamos que ella, por el contrario, milita a

¹⁴ “Y frente a la luz cegadora de Miami, la luz opaca cubana” (Van der Hilst : 24).

diario para “salvar” a los cubanos de su situación cotidiana. El problema no son los motivos de sus actos, sino más bien sus presuposiciones de que todos los cubanos vivirían mejor con su forma de ver las cosas. ¿No se asemeja esta actitud a la de los castristas que toman decisiones unilaterales para los ciudadanos?

Para los lectores, la correspondencia entre este discurso real y su discurso narrativo o ficticio puede provocar ambigüedades:

No me cansaré de repetir que me pone de malhumor contemplar la belleza de la pobreza en los retratos artísticos. Y la pobreza cubana, triste es reconocerlo, vende bien, y muy pocos de sus consumidores son capaces de reflexionar sobre el origen de esa espantosa manipulación cuya culpable principal es la dictadura castrista. (20)

¿Es contradictoria Zoé Valdés, ella que “vende” y que vive del tema? Sería fácil creer en los que dicen que ella se aprovecha de un filón lucrativo. ¿Denunciar una situación injusta es explotarla? Otra vez volvemos a lo que planteamos antes: depende de la meta artística de la autora y de la función de ese recurso literario dentro de su obra. Ella sigue en el texto que acabo de citar, con la misma exageración que en sus novelas,

Es cierto, hasta cierto punto, que como a la pobreza en la que se halla sumida la isla resulta imposible hallar una que le haga la competencia, con el nivel de engaño, y de ambigüedad con que es sobrevalorada, identificada y significada por los turistas inconscientes y por los colaboradores del régimen. Nunca se ha alabado más una miseria como la cubana, jamás se ha arropado tanto una dictadura como la cubana, ni se ha consentido tanto a un criminal como a Castro¹⁵. (22)

¹⁵ Ver la similitud de recursos retóricos (hipérbole y anáfora) entre el discurso de Valdés y del mismo Fidel Castro en su famoso y fundacional discurso “La Historia me absolverá” (1953): “Nunca un abogado ha tenido que ejercer su oficio en tan difíciles condiciones; nunca contra un

Zoé Valdés se da cuenta de que aunque sus novelas tienen éxito, la situación en Cuba no cambia. Hay cubanos y extranjeros que siempre apoyaron a Castro y siguen haciéndolo, cualquiera que sea la razón. Quizás por eso, después de 7 años de la publicación de *Te di la vida entera*, sigue cierta la conclusión de Ortiz Ceberio al hablar del personaje principal de la novela, María Regla :

Como el personaje de su novela, la autora parece verse compelida a crear un nuevo discurso que ponga en evidencia el componente ficcional de la narración nacional (representada por los eslóganes) que ha invadido el espacio público cubano erigiéndose en discurso colectivo.(126)

Si para Valdés el presente discurso colectivo cubano es una ficción, creada por Castro, no es de sorprenderse de que el mismo discurso colectivo cubano interprete la visión de ella sobre Cuba como “mentira”. ¡Se le sirve su propia medicina!

Valdés elige vivir del lado opuesto a la Revolución. Puede ser envidiada por ciertos cubanos, odiada o querida por otros : lo cierto es que no deja a nadie indiferente. En su carta abierta a Zoe Valdés, Mercedes Alfonso dice :

Esa intensidad no se lame, no se alimenta del exquisito mal gusto y la deliciosa ignorancia sobre Cuba que le asisten a la gimnástica escritural que Ud ejerce con contratos editoriales de 25 años, erigida en portavoz de un país que no conoce, una imagen que Ud tergiversa como la percepción de una anamorfa, discurso que ganó plazas a su llegada a Francia a falta de émulos, reino de una seudoliteratura en decadencia *étant donné* la

acusado se había cometido tal cúmulo de abrumadoras irregularidades. Uno y otro, son en este caso la misma persona...”.

emergente estrategia editorial que comienza a percibirse en Francia y la publicación creciente de obras de autores como Leonardo Padura, Abilio Estévez, Ena Lucia Portela, es decir : literatura cubana (5-6).

Pero recordemos que la misma “portavoz de un país que no conoce”, Zoé Valdés, fue antologada en la compilación *Estatuas de sal* de 1996 de la que la escritora Mirta Yáñez (La Habana, 1947), Doctora en Ciencias Filológicas, escribió: “Este número considerable de cuentistas atestigua —con su diversidad temática, sus aciertos formales, sus altibajos, sus individualidades y peculiar visión del mundo— el vasto despliegue creativo de las narradoras cubanas, a veces ignorado” (7). Es decir que Zoé Valdés correspondía en aquel entonces con ese “despliegue creativo” alabado en este libro.

En una conferencia que tuvo lugar en septiembre 1998, en el Centro Cultural del Círculo de Lectores de España, después de la publicación de *Café Nostalgia* (1997), Zoé Valdés explicó que:

viviendo en la distancia, lejos de mi isla, lejos de mi mamá, recordar verme cómo era yo en la infancia es una posibilidad de recuperar las cosas que se quedaron allá y de recuperar ese país, esa isla en mi memoria, en mis sentidos, en mis sentimientos.[...] Cuba es mi tema, es mi sensibilidad, lo que más necesito ahora y lo que más quiero (Valdés, 1998).

Pues, Valdés necesita todavía el tema de Cuba para escribir aunque éste opaque su creación. Esa obsesión con Cuba, con la que viven muchos escritores de la diáspora, confirma este comentario de Cabrera Infante que declaró a Philippe Lançon en Londres durante una entrevista: “Qu’importe comment on te coupe le cordon! Il restera toujours le nombril” (Lançon :1998), el ombligo simboliza aquí

a Cuba como madre patria, la que engendra la persona y que nunca deja de existir aunque el niño se haga adulto.

Fidedignidad, veridicción y legitimidad: creación de la autora modelo

Al polarizar su discurso no ficticio, ¿Valdés no corre el riesgo de disminuir la “fidedignidad” tan importante de sus narradoras? Lo fidedigno es lo digno de fe y crédito. Para seguir con su papel de propagandista anticastrista tanto en su obra como en su vida, la credibilidad es crucial. La confianza del lector, que busca la verosimilitud de la historia narrada, depende del pacto de lectura inicial entre él y la narradora. El criterio de veridicción se aplica, según A.J. Greimas, a todo discurso narrativo, incluyendo las ficciones de los discursos literarios :

el discurso puede ser considerado como el lugar frágil en el cual se inscriben y se leen la verdad y la falsedad, la mentira y el secreto; que estos modos de *veridicción* resultan de la doble contribución del enunciador y del receptor; que esas diferentes posiciones sólo se fijan bajo la forma de un equilibrio más o menos estable proveniente de un acuerdo implícito entre los dos actantes de la estructura de la comunicación. Este entendimiento tácito se lo designa como *contrato de veridicción*. (Greimas : 29)

La cuestión del contrato de veridicción, entre el escritor y el lector ¿se plantea en el caso de la obra de Valdés? Creemos que sí porque la escritora lo reclama. Su escritura novelística se basa siempre en hechos reales y aunque no tenga la pretensión de limitarse a narrar eventos autobiográficos, hay de recordar que la meta principal de su trabajo sigue siendo la denuncia del castrismo. Para lograrlo,

debe gozar de la receptividad máxima del público y establecer un tipo de contrato tácito con éste tanto como novelista que como polemista, un oficio influyendo directamente al otro. En este sentido su discurso periodístico y/o ensayístico, que pretende ser la única verdad de lo que es la vida en Cuba hoy día y que ella dice haber vivido al igual que sus narradoras/personajes, está muy cerca del acto de escribir una autobiografía. El investigador Philippe Lejeune que estudió el género nota la presencia explícita o no de un cierto contrato, o pacto de lectura entre el lector y el que escribe una autobiografía. Muchas veces, el escritor abre su libro con un preámbulo, una introducción “passant un accord avec le narrataire dont il construit l’image, l’autobiographe incite le lecteur réel à entrer dans le jeu et donne l’impression d’un accord signé par les deux parties” (Lejeune: 21-22). Pero otras veces, como en el caso de nuestra autora, no aparecen huellas concretas de tal pacto “D’où la part qui est laissée au malentendu” (Lejeune: 22). Lo que provoca confusión para los lectores y los críticos es que Valdés pone su discurso “real” en paralelo con su discurso narrativo. Como prueba que ella lo hace con intención, veamos la respuesta de la escritora en junio 2003 acerca de su opinión negativa de García Márquez: “No hay para mí división posible entre un ser humano que piensa una novela y que decide en política, es muy peligroso. Por ese camino usted podría reivindicar a muchos cerebros del nazismo, para horror del mundo” (Valdés: Encuentro internet 2003). Es decir que en lugar de molestarla, ella ve normal que se evalúe su obra de ficción bajo criterios extraliterarios. ¿Conviene eso a los escritores en general?

Cuando Arenas escribió *Antes que anochezca : autobiografía* (1992), el pacto que establecía con el lector era uno : dar a conocer la verdad sobre su vida. Sus detractores han podido oponer otro discurso legítimo para combatir y rectificar

“las mentiras” que decía. ¿Eran mentiras? Arenas escribió sus memorias desde el exilio y en una situación precaria en términos de su salud y sin recursos económicos. Su juicio hacia el pasado debió ser influenciado por el transcurso de su vida. Recordemos que aun con pruebas antropológicas, el profesor David Stoll que estuvo en el origen de una polémica en torno a la veracidad de un capítulo del testimonio de la ganadora de un premio Nobel, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, no pudo convencer a todo el mundo frente a sus conclusiones. Sus declaraciones alimentaron muchas discusiones, y lo que ocurrió¹⁶ nos puede ayudar a explicar el “fenómeno” Valdés. Ciertas personas rechazaron el discurso real de Rigoberta Menchú como siendo “mentiras” y otras no. Se consideró que la escritura de la recopiladora, Elizabeth Burgos tanto como la misma memoria (evocación de hechos pasados) de Rigoberta Menchú podía haber cambiado la “verdadera historia” pero que a fin de cuentas, nunca podía un libro ser el reflejo “perfecto” de la realidad histórica. Hay siempre una discordancia entre lo vivido y lo recordado.

Hoy, con obras como las novelas de Valdés, llenas de recursos narrativos originales, casi sin límites, los lectores tienen que ser prudentes para no dejarse manipular. ¡Pero los escritores también deben cuidarse! Existe un contrato tácito de veridicción de parte del escritor que provoca o no la adhesión del destinatario a su historia narrada. El “efecto de verdad” es distinto de la verdad pero hace parte del pacto de lectura inicial, e influye en el acto de comprar y leer un libro. El análisis crítico de Valdés de la situación en Cuba, ¿carece de madurez y

¹⁶ David Stoll (1952-) es un antropólogo de los EE.UU. especializado en el estudio de Guatemala. Publicó en 2002 (1999 en inglés) un libro titulado *Rigoberta Menchú y la historia de todos los guatemaltecos pobres*. Su propósito era dar a conocer que el testimonio de la premiada Nobel comportaba muchos errores o mentiras desde su punto de vista científico. La polémica creada después se estudió ampliamente y giró entre otro, en torno a la ideología política defendida por cada grupo, pro o contra Stoll.

distanciamiento histórico con los hechos? ¿Ella podrá mantener la adhesión de sus lectores a su obra narrativa al ponerse del “lado” de los anticastristas de Miami?

Probamos en los capítulos anteriores que la interpretación de los cubanos del discurso narrativo de Zoé Valdés, depende más, por el momento, de la ideología del lector con respecto al castrismo que de las cualidades literarias de sus obras. En el extranjero, el peligro que corren los lectores de sus novelas que ignoran la “complejidad cubana” es dejarse convencer por la autora y sus personajes que todo lo castrista es negro y lo anticastrista blanco. Eso quiere decir quedarse en un primer nivel de interpretación. Si la meta de la lectura es abrirse a un mundo, el lector debería alejarse de las conclusiones que suelen presentar una sola cara de la medalla. Claro, eso supone una preocupación para una interpretación crítica por parte del que lee la novela. Para que esté optimizado el potencial interpretativo del lector empírico, él debe aceptar poner en acción toda su inteligencia para descodificar al Lector Modelo del texto, por ejemplo. Si no existe esta cooperación textual, la plena comprensión del libro no es posible.

Conclusión

Muchas preguntas guiaron el proceso de nuestras investigaciones en torno a lo que llamamos el “fenómeno” Zoé Valdés: ¿Cuestión de talento o de moda? ¿Ejemplo de éxito creado por la industria del libro y los medias? ¿Cambio real de paradigma ideológico para Zoé Valdés o simple aprovechamiento de la coyuntura reciente más propicia al discurso de derecha? ¿Qué discurso “lee” el lector, el de las novelas o el de la escritora? ¿Cómo pueden los lectores interpretar “bien” su discurso? Nos negamos desde el primer momento a aceptar las conclusiones simplistas proporcionadas por miembros de los dos bandos opuestos. Siempre nos pareció exagerado hablar de la escritora como una “oportunista sin talento” o como “un genio puro y honesto”. Preferimos buscar en su escritura las huellas del cambio dejadas por el transcurso del tiempo y considerar su camino como un deseo profundo de autolegitimación de un discurso del exilio.

Huellas del cambio dejadas por el transcurso del tiempo

En la contraportada de la única novela de Valdés publicada en Cuba¹⁷, *Sangre azul*, leemos que se trata de una novela de amor que:

¹⁷ Nos sorprendió encontrar esta novela en una biblioteca municipal de Santiago de Cuba, la Biblioteca Elvira Cape, en julio 2004. Pensábamos que por la censura hacia Valdés, las autoridades habrían sacado todas las copias de *Sangre azul* de los lugares públicos. Parece que la

presenta como un enigma poético la relación fantasía y realidad. El sonido de la sangre se convierte en fuga, sonata o adagio, mientras el 'azul' triunfa sobre todos los colores en el prisma recreado por una joven nada aristócrata. Libro fascinante, a partir de un lenguaje desenfadado y juvenil toca las fibras más íntimas y conmueve todas nuestras relaciones existenciales. Retador para los enemigos de la metáfora mucho dará que decir a la crítica.
(contraportada *Sangre azul*:1993)

El lirismo inicial de la autora se convirtió poco a poco en realismo y aunque su lenguaje siga siendo rico y metafórico, las referencias al sexo en sus primeras novelas después del exilio le atrajeron la etiqueta de pornográfica. Más allá de esto (ya que probamos que la obra de Valdés no tiene tanto de este rasgo) es interesante otra vez subrayar esta promesa de éxito que sentimos en este comentario. Zoé Valdés es una escritora premiada y versátil por la cantidad de géneros que puede explotar. Lo que era en Cuba, lo sigue siendo en París y lo sería en cualquier otro lugar donde iría a vivir.

Después de haber explorado el tema de Cuba en sus cinco primeras novelas, más particularmente el estado de decadencia que reina en la isla desde el Periodo especial y que provocó tantos exilios, Valdés se aleja por fin de lo político que puede haber opacado una parte de su creación. Ella crea historias muy distintas en sus tres últimas novelas: *Milagro en Miami*, *Lobas de mar* y *La eternidad del instante*¹⁸. De la primera que marca la única incursión de la escritora

gravedad del Periodo especial impidió que se dedicara tiempo a este asunto, o será que desde la época de Cabrera Infante la aplicación de la censura hacia un autor conocido antirrevolucionario habrá cambiado. En el caso de Cabrera Infante, no se encuentran sus libros en las bibliotecas.

¹⁸ La producción novelística de Valdés posterior a *Te di la vida entera* es poco (re)conocida en la isla según la afirmación de Pedro Juan Gutiérrez en la Universidad de Montreal el 14 de octubre 2005. En su evaluación personal de la obra de Valdés expuso que ella no podía escribir si no de una Cuba "falsa que no recuerda". Es obvio que Gutiérrez no quiere saber (o ¿no puede?) que la escritora ya está en otra etapa creativa. Al contrario de la gran mayoría de los cubanos, él viaja mucho y pasa demasiado tiempo en España para ignorar lo que Valdés publicó en los últimos años.

en el subgénero de la novela policíaca dice la portada: “Un retrato colorista del Miami bullicioso de los latinos. [...] una historia redonda con la que Zoé Valdés da un nuevo giro a su obra y muestra su plenitud como novelista” (2001: contraportada). Se denuncia aquí la explotación de la belleza de una cubana descubierta por un fotógrafo italiano y que se casa con ella para abusarla. Las lomas de la segunda son dos mujeres piratas que pasan por una serie de aventuras en el Caribe del siglo XVIII y la última es un relato de recuerdos en torno a la vida de su abuelo chino desde su llegada a Cuba hasta su separación con su esposa que lo hace caer en un estado de “melancolía”. Vemos que las historias de esas tres novelas difieren en todo de sus primeras: el tema, los personajes (hasta que los hombres entran por primera vez en su creación como actores principales), el espacio, el tiempo, el tono, etc. Se nota una “apertura” al extranjero, al resto del Caribe, a China.

Cada nueva novela construye entonces un nuevo Lector Modelo. La enciclopedia de Valdés cambió con los años. Tanto su diccionario de base como sus reglas de correferencia, sus selecciones de contextos y circunstancias, sus guiones comunes e intertextuales y, claro, aún más importante, su hipercodificación ideológica. Las circunstancias de enunciación también se van modificando con el transcurso del tiempo. Umberto Eco desarrolló una teoría, unas herramientas para ir analizando cada uno de los aspectos mencionados arriba y explicar la actualización que sería la máxima para cada texto. Un estudio futuro más detallado con referencia al Lector Modelo se podría hacer, y según nuestro conocimiento de la obra de Valdés, analizaría “científicamente” o, mejor dicho, con más objetividad el funcionamiento textual que gusta tanto a los lectores.

Eso prueba, otra vez, que un cubano que vive en la isla no puede evaluar la obra de un “gusano” sin que su juicio sea determinado primero por el aspecto político del discurso público de la persona.

Deseo profundo de autolegitimación de un discurso del exilio

“Legitimar” significa certificar o probar la verdad de una cosa o la calidad de una persona o cosa conforme a las leyes. Mientras esté escribiendo ficciones, Zoé Valdés reivindica que se considerará “verdad” lo que denuncia del castrismo. Quizás por eso, siente la legitimidad de hablar en público de sus opiniones personales, puesto que como dijimos, la autora sostiene que la persona que escribe una novela y la que habla de política son la misma. Desgraciadamente, como vimos en nuestro último capítulo, eso puede perjudicarla . El lector “consciente” al nivel sociopolítico y que no adhiere a sus ideas extremistas puede hasta perder interés en leer sus novelas. ¿Porqué gastar tiempo leyendo un discurso mentiroso? El contrato de veridicción entre el lector y la autora empíricos descansa en una falacia.

Si Valdés no vacila en dar a conocer su punto de vista sobre Cuba, otros escritores piensan que su oficio es explotar su talento creando su obra, como es el caso con Dulce María Loynaz: “Loynaz era indiferente a los asuntos políticos. Era su opinión de que la política es la enemiga de la literatura” (Alvariño:107). En efecto, como en cada área laboral, los asuntos políticos requieren una competencia particular por parte de los profesionales que los practican. Hay que estar muy bien preparado para argumentar con esos “especialistas” porque en realidad no importa el contenido de las discusiones sino más bien la capacidad de convencer al otro con argumentos bien medidos y exento de pasión o de sentimientos. Reconocemos el genio de Zoé Valdés como escritora, ¿ella tendrá también los requisitos para intervenir en los asuntos políticos? Es interesante la postura de Donald L. Shaw cuando distingue entre los novelistas

hispanoamericanos del boom y del posboom, él plantea que los últimos buscan en su escritura una respuesta más radical a los problemas políticos pero añade “However, such a view requires qualification!” (Shaw: 11).

Este afán de reconocimiento por parte de la escritora provoca una pregunta, ¿ Por qué Valdés busca tanto legitimar su discurso? Otros autores no necesitan esta prueba de la veracidad de su creación artística. Ella actúa como si quisiera justificar su exilio tanto para ella como para los cubanos de la isla, los de la diáspora y para el público extranjero. La denuncia del castrismo y del fracaso de la Revolución cubana siendo su principal objetivo personal y hasta poco, como novelista, le sirve sin duda a suavizar el sentimiento de culpabilidad que una “gusana” debe de tener según lo que le inculcó el sistema cubano.

Por otra parte, el análisis siguiente de Leonardo Padura¹⁹ con respecto al papel del escritor dentro de los conceptos de la Revolución cubana puede enriquecer nuestra comprensión.

yo creo que esa frase donde el marxismo tradicional estigmatizó al escritor como conciencia de la realidad, creo que sigue siendo válido en un país como Cuba, porque la literatura ocupa un espacio muy importante en un debate de ideas donde los espacios son muy reducidos. La prensa en Cuba es oficial. Entonces, no hay debate de ideas en la prensa, y la literatura ha tenido que asumir esta responsabilidad con la realidad, con la memoria, con la crítica, que en la prensa no existe. (Lucien: 474)

Valdés se crió y se educó en esta sociedad revolucionaria donde no se le reconoce al escritor de prosa el derecho de “ficcionalizar” la realidad sin que se le ponga la etiqueta de mentiroso. Parece haber una confusión de género entre la

¹⁹ Entrevista de Renée Clémentine Lucien con Leonardo Padura Fuentes en París, el 5 de marzo de 2001, anexo de su tesis (p. 468-476).

novela y el periodismo. Hasta la ficción debería expresar la “exacta” realidad. Uno de esos abogados del realismo, el novelista cubano Pedro Juan Gutiérrez, declaró en Montreal tan reciente como en octubre 2005 que Valdés era una escritora malísima y que no valía la pena investigar su obra en el contexto de una maestría. ¿Por qué? Ella dice mentiras en sus novelas y habla de una Cuba que no recuerda. Es sólo una persona pública y mediática que “escribe con la punta de los dedos” manipulada por las casas editoriales y sus contratos.

Nuestra evaluación de su declaración es otra. Gutiérrez no **podía** entrar en un análisis literario crítico de Valdés; primero porque el único libro de Valdés que dice haber leído es una parte de *La nada cotidiana*, segundo, su ponencia se grababa para un reportaje en España donde existe una “guerrilla” de palabras entre Valdés y todo cubano que se niega a denunciar el castrismo en público. Comprobamos una vez más la presencia, en el tono y en la forma de hablar de Pedro Juan Gutiérrez, ese desprecio generalizado acerca del “asunto Valdés”, expresado en contra más bien de la persona que de su obra.

En nuestro primer capítulo hemos mencionado la inclinación de muchos cubanos por la maledicencia cuando citamos la novela de Portela, *El pájaro : pincel y tinta china*: “La maledicencia, de amable juego de salón, ha devenido hábito, secreción pavlovianamente previsible y hasta emblemática, antídoto contra el vacío y la muerte” (Portela, 1998: 134). Este rasgo de carácter entra en juego cuando reprochan a Valdés su éxito adquirido después de su salida de Cuba y su popularidad en el extranjero.

Nos chocó esa reacción agresiva de Gutiérrez. En toda objetividad, es algo sorprendente de parte de un escritor que tiene tantos puntos en común con

Valdés en el plano de su vida profesional como en su obra²⁰ novelesca. Empezaron ambos a escribir novelas al principio de los años 90, a raíz de la crisis económica que vivía Cuba. Él declara que su *Trilogía sucia de La Habana* le permitió botar sobre papel su rabia, su furia, su necesidad de venganza. Califica su ficción de realista ante todo, con un personaje principal que es su alter ego. Tuvo problemas en la isla: no querían publicarlo, le decían pornográfico, la revista *Bohemia* que lo empleaba lo despidió en el 1999. Una de sus metas con su trilogía era revelar lo que se oculta a los turistas. Hasta ahí, las historias de ambos escritores se parecen. ¿Qué sucede después y qué lo diferencia de Zoé Valdés? La UNEAC (Unión de los escritores y artistas cubanos) apoya a Gutiérrez para que pueda seguir escribiendo en Cuba aunque publica sólo al exterior. Sus libros circulan en Cuba pero en el mercado negro como pasa con los de Valdés. ¿Por qué ese apoyo oficial entonces? Él sigue **dentro** de la Revolución y no habla de política en público.

Gutiérrez piensa también, como lo explicó Padura, que para escribir una novela sobre un tema o un lugar, hay que estar viviéndolo en carne propia, en el momento que se escribe. Valdés ya no es cubana²¹, no volvió a Cuba desde 1995

²⁰ Al nivel de sus obras, ambos escritores explotaron el juego entre la ficción y la realidad en sus novelas más famosas. González-Abellás exploró los rasgos autobiográficos comunes de *La nada cotidiana* y *Animal tropical* (2000) de Gutiérrez. En el caso de Gutiérrez, el investigador afirma que

Conviene preguntarse por qué el autor utiliza el mismo nombre para su protagonista, de tal manera que un lector poco avisado, que se centre exclusivamente en el texto y se salte lo que Genette denomina paratextos pueda forjarse la idea de una autobiografía o retrato autobiográfico, con todo lo que esto conlleva de acuerdo con la realidad y legitimización (González-Abellás: 3).

Si *La nada cotidiana* y *Animal tropical* usan del mismo recurso del narrador en primera persona para “expresar algo con conocimiento de causa, de manera que el lector se cree la realidad de lo expuesto con lo que el comentario crítico a la situación isleña resulta ser más fuerte” (González-Abellás: 5) y si ambos proponen las mismas soluciones a los problemas de la Cuba castrista, es decir el placer sexual y el retiro en la creación de la escritura, ¿por qué un discurso sería mejor que el otro?

²¹ Encontramos esa definición de “lo cubano”, en una de las figuras más importantes de los intelectuales cubanos, José Lezama Lima: “En cada hombre hay lo que no se osa decir, lo que no

y por lo tanto no tiene derecho a tocar el tema de Cuba. ¿No es eso confundir un requisito del periodismo, tipo reportaje, con la creación de ficciones?

Esas tensiones que existen entre los intelectuales cubanos de la isla y los de afuera, esas fricciones son muy complejas y resultan de hechos en principio ajenos al campo literario.

Si la concepción de lo cubano de José Lezama Lima deja todas las puertas abiertas, sin límite de espacio o de tiempo, para la hegemonía cubana, Zoé Valdés encarna lo aborrecible por muchas razones que discutimos a lo largo de este trabajo. Ella aprovecha su postura pública para hablar mal de Cuba, es una mujer que invade el territorio masculino usando un lenguaje vulgar y temas violentos y sexuales. Sobre todo, ella elige escribir novelas, un género comprometido por el mercado y por ejemplo los premios que ella ganó con sus dos últimos libros significan mucho dinero²².

Será un azar o quizás un guiño irónico por parte de Zoé a este trabajo: el título de su próxima novela será *La obsesión de celebridad*. La vida trasciende en la obra, y vice versa. Zoé Valdés no deja a nadie indiferente, eso lo podemos afirmar. ¿Por qué ella no sería simplemente un genio con suerte “histórica”? La

se osa nombrar y eso, en parte, es lo cubano. Habrá de tenerse un pudor esencial en esa dimensión, tener mucho riesgo cuando hablamos de lo cubano como si fuera una cosa *gelée*, última, definida. Lo nuestro es lo ondulante, la brisa, una cierta indefinición, una mezcla de lo telúrico con lo estelar hecho en una forma muy meridional, muy cenital. Ya te digo, hay que tener mucho cuidado con el riesgo turístico de llegar a decir ‘lo cubano es esto o aquello’, porque eso nos puede dañar y cerrarnos puertas a lo universal. Pudiéramos decir que la más firme tradición cubana es la tradición del porvenir. Es decir : pocos pueblos en la América se han decidido a entrar con tanta violencia y decisión, como un zumbido presagioso, en lo porvenirista. Pudiéramos decir que el cubano tiene sus catedrales y sus grandes mitos contruidos en el porvenir. Por eso, en los últimos tiempos ha habido cierta fusión en las generaciones de Cuba. Todos marchamos hacia una finalidad, que la vemos todavía un poco lejana, que quizás todavía no la podemos alcanzar. Esa imprecisión es conveniente, nos enriquece. Esa definición por alcanzar nos da vigor y amplitud. Esa falta de límites nos presta más entusiasmo en el acercamiento. Esa falta de contornos netos nos da una atmósfera mayor y más plena... Yo supongo que al abordar este tema no esperes de mí una definición de lo cubano. Yo prefiero ver lo cubano como posibilidad, como ensoñación, como fiebre porvenirista” (respuesta de Lezama sobre lo cubano en González 122-123).

²² Sólo el último, el de Ciudad de Torre Vieja para *La eternidad del instante*, totaliza 442 000.00 dólares estadounidenses según www.mujereshov.com/secciones/2457.shtml consultado el 4 de octubre del 2004

lucha de Valdés, a través de sus narradoras y personajes no es nada más que esa búsqueda de legitimación de su discurso, ese derecho a expresar su cubanía que según sus detractores perdió para siempre al vivir fuera de Cuba.

Bibliografía

Obras de Zoé Valdés

Valdés, Zoé. “ À tous ceux qui, comme moi, aiment cette ville sans y être nés...”.

GEO Sept.1998: 88- 91.

---. *Café Nostalgia*. 3a ed. Barcelona, Esp.: Editorial Planeta, 1997.

---. Conferencia. (1998). 24 de agosto de 1999 (www.circulolectores.es).

---. *Cuerdas para el lince*. Barcelona : Editorial Lumen, 1999.

---. *El pie de mi padre*. Barcelona : Editorial Planeta, 2002.

---. Encuentro internet. (2003). 2 de agosto de 2005 (www.el-mundo.es/encuentros/invitados/2003/06/760/).

---. *La eternidad del instante*. Barcelona : Editorial de Plaza & Janés, 2004.

---. *La nada cotidiana*. Argentina: Emecé Editores, 1996

---. *Los aretes de la luna*. 3ª ed. León, Esp.: Editorial Everest, 2001.

---. *Les mystères de La Havane*. Trad. Julie Amiot et Carmen Val Julián. Paris: Calmann-Lévy, 2002.

---. *Querido primer novio*. Barcelona, Esp.: Editorial Planeta, 1999.

---. *Sangre azul*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1998.

---. *Sangre azul*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1993.

---. *Te di la vida entera*. 14ª ed. Barcelona, Esp.: Editorial Planeta, 1997.

---. “tourbillon sentimental de la Croisette” (Festival de Cannes). *Le Monde*. 26 mai 1998.

---. *Traficantes de belleza*. 3ª ed. Barcelona, Esp.: Editorial Planeta, 1998.

Van der Hilst, Robert, Zoé Valdés. *Intérieurs cubains—Cuba-Miami miroir en abyme*. Paris : Editions VentdeSable, 2002

Trabajos críticos sobre Zoé Valdés

Alvariño, Madelyn L. *Voces de alienación y de(l) exilio en la narrativa femenina cubana: Dulce María Loynaz y Zoé Valdés*. Diss. Albany U, 1999. Ann Arbor: UMI, 2000.

Cabana, Barbara. *El discurso vindicatorio de Juan Goytisolo y Zoé Valdés: deconstrucción y recodificación del lenguaje hegemónico*. Diss. Florida International U, 2004.

Elkouri, Rima. “Zoé Valdés encore trop excessive”. *La Presse* [Montréal] 3 déc. 2000 :B5.

Faccini, Carmen. “El discurso político de Zoé Valdés: ‘La nada cotidiana’ y ‘Te di la vida entera’.” *Ciberletras* 7 (2002): 8 p. 11 de noviembre de 2002 (<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v07/faccini.html>).

Forget, Lucie. “Un análisis narratológico de *Café Nostalgia* (1997) de Zoe Valdés y el fenómeno de cultura de masas” Ponencia en la Casa de Las Americas. Febrero 2000.

Fuentes, Yvette. *Beyond the Nation: Issues of Identity in the Contemporary Narrative of Cuban Women Writing (in) the Diaspora*. Diss. U. of Miami, 2002.

González-Abellás, Miguel Angel. “‘Aquella isla’: Introducción al universo narrativo de Zoé Valdés”, *Hispania* 83.1(2000): 42-50.

---. El problema del yo: autor y narrador en la ficción cubana reciente. *Espéculo*:

la revista de estudios literarios de la universidad Complutense de Madrid.

URL <http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/probleyo.html>

Levy, Elias. "Zoé Valdés ou les meurtrissures de l'âme cubaine." *La Presse*

[Montréal] 13 oct. 2002 : F3

Limón, Mercedes. *Caminos de la identidad en la literatura cubana de la segunda mitad del siglo XX: revolución, crisis y exilio*. Diss. U. of California, 2003.

Linhard, Tabea Alexa. "De pájaros palpitantes en la garganta de un huracán y otras imágenes que disfrazan pero no esconden en *La hija del embajador* de Zoé Valdés", Meeting of the Latin American Studies Association, Miami, 2000

Lucien, Renée. *Résistance et cubanía : trois écrivains de la génération de la révolution cubaine*. Diss. Université de Paris IV-Sorbonne, 2003.

Nicolas, Michel. "De Cuba à Paris". *Liberté* 38.2 (1996): 85-90.

Ortiz Ceberio, Cristina. "La narrativa de Zoé Valdés : hacia una reconfiguración de la na(rra)ción cubana". *Chasqui* 27.2 (1998) : 116-127.

Padrón-Bermejo, Violeta. *Imaginando La Habana: identidad nacional en Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas y Zoé Valdés*. Diss. U. North Carolina, 2003.

Riess, Barbara Diane. *Tríptico actual: análisis del discurso "feminista" en tres narradoras cubanas en la Revolución*. Diss. Arizona State U, 1999.

Rozencvaig, Perla. "La complicidad del lenguaje en *La nada cotidiana*". *Revista hispánica moderna*. 49.2(1996): 430-433.

Santos, Lidia. "Melodrama y nación en la narrativa femenina del Caribe contemporáneo" *Revista Iberoamericana* 69.205 (2003): 953-968.

Sarfati, Sonia. "Zoé Valdés: les réponses dans l'exil". *La Presse* [Montréal] 20 mai 2000 : D4.

Whitfield, Esther Katheryn. *Fiction(s) of Cuba in Literary Economies of the 1990s: Buying In or Selling Out?* Diss. Harvard U, 2001.

Sitios web dedicados a la autora

Alfonso, Mercedes. "Carta abierta a Zoe Valdés." *La Jiribilla* (2003): 7 p. 9 de mayo de 2003 (http://www.lajiribilla.cu/2003/n104_05/104_31.html).

Lançon, Philippe. "Cuba montée à cru." (1998) : 4 p. 24 de agosto de 1999 (<http://www.liberation.com/chapitre/zoe/portrait.html>).

Le délire de Zoé Valdés. 9 de mayo de 2003 (<http://perso.club-internet.fr/vdedaj/cuba/delires.html#zoe>).

Lira, Sonia. « La última tentación de Zoé Valdés. » 3 p. 8 de diciembre de 2002 (<http://www.geocities.com/zoevaldes/entre1.html>).

Vázquez Portal, Manuel. "Zoé Valdés, ¿un hechizo roto?" 8 de diciembre de 2002 (<http://www.chez.com/jpquin/zoecuba.htm>).

Waintrop, Edouard. "La baise des cochons, À Cuba, le sexe est une des rares denrées pas rare. Zoé Valdés le prouve." (1997) : 2 p. 24 de agosto de 1999 (<http://www.liberation.com/chapitre/zoe/980127valdes.html>).

Bibliografía general

Acosta Gómez, Luis A. *El lector y la obra: teoría de la recepción literaria*. Madrid: Editorial Gredos, 1989.

Acta universitatis wratislaviensis. *La réception de l'oeuvre littéraire*. Wrocław : Uniwersytet Wrocławski, 1983.

Arenas, Reinaldo. *Antes que anochezca: autobiografía*. Barcelona: Tusquets Editores, 1992.

- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa, una introducción a la narratología*. Trad. Javier Franco. Madrid : Ediciones Cátedra, 1985.
- Barsky, Robert F. *Introduction à la théorie littéraire*. Sainte-Foy: Presses de l'université du Québec, 1997.
- Bejel, Emilio. *Gay Cuban Nation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover, EEUU: Ediciones del Norte, 1989.
- Bhabha, Homi K., ed. *Nation and Narration*. London: Routledge, 1990.
- Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éditions du Seuil, 1992.
- Burgos, Elizabeth. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. 14ª ed. México: Siglo veintiuno editores, 1985.
- Campra, Rosalba. *América latina: la identidad y la máscara, con entrevistas a Borges, Bosh, Carpentier, Cortázar, Galeano, Sábato, Scorza, Viñas y Walsh*. México: Siglo XXI editores, 1987.
- Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham. *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-1979*. London: Hutchinson, 1980.
- Cirlot, J.E. *A Dictionary of symbols*. Trad. Jack Sage. Prol. Herbert Read. New York: Philosophical Library, 1962.
- Cymerman, Claude. "La literatura hispanoamericana y el exilio". *Revista Iberoamericana* 164-165 (1993): 523-550.

- Davies, Catherine. *A Place in the Sun? Women Writers in Twentieth-Century Cuba*. London: Zed Books Ltd, 1997.
- Ducrot, Oswald, y Tzvetan Todorov. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil, 1972.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula: le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Trad. Myriem Bouzaher. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 1985.
- . *The Limits of Interpretation*. Ed. Thomas A. Sebeok. Bloomington: Indiana University Press: 1990.
- , et al., *Interprétation et surinterprétation*. Ed. Stefan Collini. Trad. Jean-Pierre cometti. Paris : PUF, 1996.
- Estévez, Abilio. Prólogo. *El pájaro: pincel y tinta china*. de Ena Lucía Portela. Barcelona: Editorial Casiopea, 1999.
- Ferré, Rosario. *A la sombra de tu nombre*. México: Alfaguara, 2001.
- Fleites, Alex. "La novelística de Leonardo Padura." Ponencia en la Universidad de Montreal. 13 de marzo 2003.
- Fokkema, D. W. y Elrud Ibsch. *Teorías de la literatura del siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1981.
- Freund, Elizabeth. *The Return of the Reader: Reader-response criticism*. Ed. Terence Hawkes. New accents Ser. London: Methuen, 1987.
- Furst, Lilian R. *All is True : The Claims and Strategies of Realist Fiction*. Durham : Duke University Press, 1995.
- Gillespie, Marie. *Television, Ethnicity and Cultural Change*. London: Routledge, 1995.

- González, Reynaldo. *Lezama Lima : el ingenuo culpable*. La Havana : Editorial Letras Cubanas, 1988.
- Greimas, A.J. “El contrato de veridicción”, Trad. Renato Prada Oropeza. *Linguística y literatura*. México: Universidad veracruzana, 1978.
- Gutiérrez, Pedro Juan. “Ciclo novelesco de Centro Havana.” Ponencia en la Universidad de Montreal. 14 de octubre 2005.
- Hall, Stuart, and Paul du Gay, eds. *Questions of Cultural Identity*. London: Sage Publications, 1996.
- Hernández Biosca, Roberto I. “ ‘La Edad de Oro’, un contemporáneo”. *Universidad de la Habana* 235 (mayo-agosto 1989): 109-118.
- Hoek, Leo H. comp. *L'interprétation détournée*. Amsterdam: Editions Rodopi B. V., 1990.
- Instituto cubano del libro. *Constitución de la república de Cuba: actualizada según la Ley de Reforma Constitucional aprobada el 12 de Julio de 1992*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1996.
- Iser, Wolfgang. *L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique*. Trad. Evelyne Sznycer. Liège: Pierre Mardaga Editeur, 1985.
- . *The Range of Interpretation*. New York : Columbia University Press, 2000.
- Jouve, Vincent. *La lecture*. Paris: Hachette Livre, 1993.
- . *La poétique du roman*. 2e ed. France: Armand Colin, 2001.
- . *Poétique des valeurs*. Paris: PUF, 2001.
- Lançon, Philippe. “L’Infante terrible de Cuba.” (1998): 4 p. 11 de enero de 2000 (www.liberation.com/livres/98avril/980423infante.html).

- Lanfranchi, Fabrice. "Ballade pour une Havane défunte." (1997) : 2 p. 24 de agosto de 1999 (<http://www.humanite.presse.fr/journal/97/97-09/97-09-05/97-09-05-006.html>).
- Lejeune, Philippe. *Moi aussi*. Poétique. Paris: Éditions du Seuil, 1986.
- Lionet, Christian. "Cubamania." (1998): 3 p. 11 de enero de 2000 (www.liberation.com/livres/98avril/980423infante.html).
- Makouta-Mboukou, Jean-Pierre. *Les littératures de l'exil: des textes sacrés aux oeuvres profanes-Étude comparative-*. Paris: Éditions L'Harmattan, 1993.
- Martí, José. *Páginas escogidas*. Sel. y prol. Alfonso M. Escudero. 3a ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1971.
- Martínez, Julio A. "Fuentes bibliográficas para el estudio de la literatura cubana moderna". *Revista interamericana de bibliografía*. 36 (1986): 473-485.
- Mayoral, José Antonio, comp. y bibl. *Estética de la recepción*. Madrid: Arco/Libros, S.A., 1987.
- Méndez Rubio, Antonio. "La frontera institucional entre literatura y cultura popular." En *Bajtín y la literatura*. José Romera Castillo, M. García Page y Franc Gutiérrez Carbayo eds. Madrid: Visor Libros, 1995.
- Meregalli, Franco. *La literatura desde el punto de vista del receptor*. Amsterdam: Editions Rodopi B.V., 1989.
- Monsiváis, Carlos. "De las relaciones literarias entre 'alta cultura' y 'cultura popular'." *Texto crítico* Sep.-Dic. 11:33 (1985): 46-61.
- Morley, David, and Kuan-Hsing Chen, eds. *Stuart Hall, Critical Dialogues in Cultural Studies*. London: Routledge, 1996.

- Ortiz, Fernando. *Nuevo catauro de cubanismos*. 1985 ed. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1974.
- Pérez, Olga Marta, y Ena Lucía Portela, eds. *Los nuevos caníbales. Antología de la más reciente cuentística del Caribe hispano*. San Juan: Isla Negra, 2000.
- Portela, Ena Lucía. *El pájaro: pincel y tinta china*. La Habana: Ediciones Unión, 1998.
- . *Una extraña entre las piedras*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1999.
- Pröpper, Henk. Introducción. *Intérieurs cubains : Cuba-Miami miroirs en abyme*. De Robert Van der Hilst y Zoé Valdés. Paris : Editions VentdeSable, 2002.
- Sánchez, Osvaldo. "Herencia, miseria y profecía de la más joven poesía cubana". *Revista Iberoamericana* 152-153 (1990): 1129-1142.
- Selden, Raman. *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Ariel, 1993.
- Selden, Raman, Peter Widdowson, y Peter Brooker. *La teoría literaria contemporánea*. Trad. Blanca Ribera de Madariaga. 3a ed. actualizada. Barcelona: Ariel, 2001.
- Shaw, Donald L. *The Post-Boom in Spanish American Fiction*. Ed. Jorge J. E. Gracia. Albany: State University of New York Press, 1998.
- Smorkaloff, Pamela Maria. *Cuban Writers On and Off the Island: Contemporary Narrative Fiction*. Ed. David William Foster. New York: Twayne Publishers, 1999.
- Strausfeld, Michi, ed. *Nuevos narradores cubanos*. Madrid: Ediciones Siruela, 2000.
- Tanguay, Antoine. "Relire 2004". *Le libraire*. 26 décembre 2004: 29-32.

Timmer, Nanne. "Eros, deseo y encarnación en El pájaro : pincel y tinta china de Ena Lucía Portela." *La isla en peso* 4: 27 de enero de 2003 (<http://www.uneac.com/LaIslaEnPeso/num04/estacion2.htm>).

Urbina, José Leandro. " Writing in Exile : Writing Nowhere for Nobody ? " en *The Reordering of Culture: Latin America, the Caribbean and Canada in the Hood*. Alvina Ruprecht y Cecilia Taiana Ed. Carleton, Can.: Carleton University Press, 1995.

Vallejo, Catharina. "Estrategias discursivas para la constitución de la identidad femenina en el espacio nacional cubano, 1890-1910". *Revista Iberoamericana*. 69.205(2003): 969-983.

Virgilio, Carmelo, L. Teresa Valdivieso y Edward H. Friedman. *Aproximaciones al estudio de la literatura hispánica*. 3a ed. New York: McGraw-Hill, 1994.

Wall, Anthony. *Superposer: essais sur les métalangages littéraires*. Montréal : XYZ éditeur, 1996.

Yáñez, Mirta, comp. y introd. y Marilyn Bobes, comp. *Estatuas de sal. Cuentista cubanas contemporáneas. Panorama crítico (1959-1995)*. La Habana : Unión, 1996.

